



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

PAULO CESAR MIGUEZ DE OLIVEIRA

**A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA NA
“CIDADE DA BAHIA”**

SALVADOR

2002

PAULO CESAR MIGUEZ DE OLIVEIRA

**A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA NA
“CIDADE DA BAHIA”**

Tese de *Doutoramento* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Albino Canelas Rubim.

SALVADOR

2002

PAULO CESAR MIGUEZ DE OLIVEIRA

**A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA NA
“CIDADE DA BAHIA”**

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Albino Canelas Rubim (Orientador)

Prof. Dra. Almerinda de Sales Guerreiro

Prof. Dr. Antônio F. Guerreiro de Freitas

Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Profa. Dra. Elizabete Loiola

SALVADOR

2002

*A Celeste, que me criou como filho
A Gabriel, filho que nem deu tempo de criar
A Tânia, que me aceitou como filho criado
(os três ficaram “encantados”)
A Flora, Rodrigo e Diego, amores que me
encantam
A Carol, meu sempre amor, com quem divido
os encantos do viver e que me encanta a vida.*

AGRADECIMENTOS

Não foram poucas (e foram boas) as manifestações de apoio com que pude contar na caminhada que resultou neste trabalho. Um artigo aqui, um livro emprestado acolá, opiniões, muitas conversas, palavras de incentivo, paciência, torcida, torcida Daí que não seja tarefa fácil nomear (e agradecer) ajudantes e ajudas. Mas, ainda assim, vou correr o risco de ser traído pela memória, deixando de fora alguns nomes, e fazer alguns registros de agradecimento. A eles, então.

O primeiro vai para Albino Rubim, amigo e companheiro que trago de longe, dos tempos de juventude, incentivador da primeira hora e orientador de muitas outras horas que, sempre acreditando, sugerindo e acolhendo idéias, garantiu a ajuda fundamental para a consecução do trabalho.

Também agradeço a Rita, Lu, Mônica, Tatiana, Marinyze, Valério e Egnaldo (colegas do doutorado, com quem pude dividir as dúvidas iniciais do trabalho); a Milton Moura (sempre disposto a compartilhar o muito que sabe das coisas do carnaval); a Renatinho da Silveira (professor de primeira grandeza); a Vital (“Menezes”), Larissa Karkevicht e Tatiana Loureiro (pelas traduções); a Goli e Antônio Guerreiro (pelas observações preciosas do exame de qualificação); e a Romério Aquino (pela gentileza do livro).

Devo agradecer, também, ao apoio recebido da Unifacs, em particular ao professor Manoel Joaquim Fernandes de Barros Sobrinho, seu Reitor, e ao professor Guilherme Marback Neto, Vice-Reitor. Ali, também pude contar com a compreensão incondicional das professoras Sônia Cavalcanti e Tânia Dias. Muito especialmente, agradeço a cumplicidade dos colegas de aventura docente com quem convivi ao longo da realização do trabalho e a curiosidade sempre estimulante dos meus alunos.

Amigos de longa data não me faltaram, discutindo, fornecendo dados, lendo páginas e mais páginas e me ensinando sempre: Angela Franco, Paulo Fábio, Carlinhos Cor-das-Águas e Bete Loiola. A estes, juntaram-se, em carinhosa torcida, outros tantos amigos, “gente de toda cor”, “raça de toda fé”: Armando & Bete, Paulo & Liane, Juca & Celina, João Reis & Mariângela, Risério e Silvana (a quem não dei a chance de fazer a capa). Sem eles, sem o “barulho” que fizeram na “cozinha”, teria sido mais sofrido caminhar até aqui.

Bem perto de casa contei com suportes indispensáveis: Nessa & George, Gal & André, Vitinho, Rômulo e Tânia (quanta saudade!) estiveram sempre disponíveis, foram sempre solidários.

Em casa, a Flora e Rodrigo, filhos queridos, minhas desculpas pelas intermináveis horas passadas entre livros e papéis; e a Carol (um olho no crepe, um olho na tese, os olhos em mim), mulher e companheira que sofreu e acarinhou cada linha escrevinhada, um sempre porto seguro indispensável a tão longa travessia, meu agradecimento e meu amor.

A Bahia tem a personalidade de um país

João Reis

*Que Deus entendeu de dar toda a magia
Pro bem, pro mal, primeiro chão na Bahia
Primeiro carnaval, primeiro pelourinho também*

Gilberto Gil

Tudo ainda é tal e qual e no entanto nada é igual

Caetano Veloso

RESUMO

O trabalho de tese se dedica a discutir a organização do campo cultural baiano. Atenta ao conjunto de matrizes que historicamente deram corpo e emprestaram especificidade à cultura baiana, a pesquisa procura identificar os momentos e processos constitutivos da autonomia deste campo, enfatizando, em particular, a emergência, nas últimas décadas do século passado, de um mercado da cultura e a instalação de uma lógica de indústria cultural, marcos fundamentais da organização do campo cultural na Bahia contemporânea.

Palavras-chave:

cultura; cultura baiana; campo cultural; mercado da cultura; indústria cultural.

ABSTRACT

The thesis work dedicates to argue the organization of the Bahian cultural field. Watchful to the set of matrices that had given body and historically loaned specificity to the bahian culture, the research looks for to identify the moments and constituent processes of the autonomy of this field, emphasizing, in particular, the emergency, in the last decades of the former century, of a culture market and the installation of a logic of cultural industry, basic landmarks of the organization of the cultural field in the contemporary Bahia.

Keywords:

culture; Bahian culture; cultural field; culture market; cultural industry.

RESUMÉ

Le travail de thèse a comme sujet la discussion de l'organisation du champ culturel Bahiannais. Il considère l'ensemble des matrices qui ont donné historiquement du corps et prêté de l'especificité à la culture Bahiannaise, la recherche a pour but d'identifier les moments et les processus constitutifs de l'autonomie de ce champ, soulignant, particulièrement, la poussée, dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle, d'un marché de la culture et de l'installation d'une logique d'industrie culturelle, autant de bornes fondamentales de l'organisation du champ culturel dans Bahia contemporaine.

Mots-cléf:

culture; culture Bahiannaise; champ culturel; marché de la culture; industrie culturelle.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS.....	13
I BAHIA, CULTURA E CULTURA BAIANA.....	18
1.1 Os Brasis, as Bahias e a Bahia.....	18
1.2 Cultura: uma multiplicidade de conceitos.....	24
1.3 Cultura: da paideia à forma moderna.....	29
1.4 A cultura e o outro: os jogos da alteridade.....	36
1.5 Uma convergência prática.....	41
1.6 Um terreiro transcultural.....	45
II MATRIZES DA FORMAÇÃO CULTURAL BAIANA.....	58
2.1 A Bahia tem um jeito.....	59
2.2 Sensibilidades e ambivalências.....	60
2.3 Dos falares.....	65
2.4 Dos deuses.....	73
2.5 Das festas e das artes do espetáculo.....	81
2.6 Barrocofolias.....	84
2.7 Afrofolias.....	93
2.8 A cena iorubaiana.....	96
2.9 De outras formas e folias.....	103
III DOIS SÉCULOS E DUAS MEDIDAS.....	109

3.1 Um longo século.....	111
3.2 A paisagem cultural na Bahia oitocentista.....	119
3.3 Isolamento e individuação: um ethos baiano?	131
3.4 E o longo século continua.....	139
3.5 Entre passadismos e futurismos.....	147
IV A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO CULTURAL BAIANO.....	158
4.1 A noção de campo.....	159
4.2 Por dentro do campo cultural.....	165
4.3 O campo cultural baiano.....	181
V CULTURA, ECONOMIA E MERCADO.....	209
5.1 Cultura e economia.....	210
5.2 Marcos constitutivos do mercado da cultura no Brasil.....	217
5.3 Vazio cultural: impactos iniciais da indústria cultural na Bahia.....	233
5.4 Chaminés e turistas na modernidade econômica da Bahia.....	238
VI A CIDADE EM TRÂNSITO.....	252
6.1 Cidade: protagonismo e ressignificações contemporâneas.....	253
6.2 Cidade e comunicação: convivências e televivências baianas.....	257
6.3 Salvador: uma cidade-metrópole contemporânea ... e singular.....	265
6.4 Preenchendo o vazio cultural.....	273
VII FESTA, MÚSICA E MERCADO.....	281
7.1 A emergência de um mercado no campo cultural baiano.....	281
7.2 A música da festa e o mercado da música.....	289
7.3 A indústria fonográfica na Bahia.....	304
ÚLTIMAS PALAVRAS.....	316

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 322

PRIMEIRAS PALAVRAS

Em entrevista concedida em 1997 a um jornal brasileiro, o urbanista francês Paul Virilio afirmou que a cidade se faz em torno da memória e da cultura (Milan, 1997). Se esta é uma verdade aplicável a qualquer cidade, mais verdadeira ela ainda se torna quando os olhares estão voltados para Salvador, a velha Cidade da Bahia, cidade à qual não faltam (nunca faltaram) memória e cultura suficiente e singularmente fortes para garantir-lhe um significativo lugar no colorido e diversificado compósito cultural brasileiro.

Não será outra a razão que, certamente, alçou a Bahia à condição de *tema arquetípico* no conjunto da cultura brasileira, um lugar visitado de forma recorrente por criadores e criações da cultura popular, da cultura erudita e da cultura de massas. Desse ponto de vista os exemplos são muitos, percorrem todas as linguagens culturais e estão presentes em todas as épocas. É fato que, por baianos e não-baianos, das criações do barroco colonial ao *show business* contemporâneo, “livros, discos, vídeos à mancheia”¹ avalizam e são avalizados pelo que é comumente referido como *cultura baiana*.

Em quatro séculos e meio de vida muitas foram as tramas tecidas por sua história e sua cultura, muitos foram os *jeitos de corpo* que pode experimentar. Na sua tessitura contemporânea, no entanto, um aspecto salta à vista: a existência de um mercado de bens e serviços simbólicos alimentado por articulações que, ancoradas na rica experiência simbólica dos seus habitantes, particularmente do seu segmento populacional negromestiço,

¹ Cf. Caetano VELOSO, *Língua* (Caetano Veloso, *Velô*, São Paulo, Philipps/Polygram do Brasil, 1984)

entre si estabelecem a cultura espetacularizada da festa, a indústria fonográfica, a economia do lazer e do turismo e mais um conjunto variado de atividades lúdico-econômicas.

Fizemos a primeira aproximação a este *jeito* contemporâneo da Bahia anos atrás, quando dissertamos sobre a configuração dos festejos carnavalescos (Miguez, 1996a), no Mestrado em Administração concluído na Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia. Apontamos, então, a emergência do que nomeamos como carnaval-negócio, um fenômeno que víamos expressando uma complexa pluralidade de dinâmicas ao imbricar processos do mundo simbólico-cultural e do mundo dos negócios realinhando os atores da festa e suas respectivas lógicas.

Entretanto, naquele momento, por conta das limitações impostas pelo próprio escopo do trabalho realizado, ficaram sem resposta algumas importantes questões que, extrapolando o campo específico da festa carnavalesca, desaguavam na vastidão dos caminhos percorridos pela cultura da Bahia do ponto de vista de sua organização como um campo particular. Pois bem, foram estas questões que alimentaram uma nova aventura de muitas páginas que, aqui e agora, oferecemos à leitura e à crítica.

Por conta da questão central que nos instigou, a organização do campo cultural baiano na contemporaneidade e o mercado da cultura como um momento particular deste campo, outras interrogações se colocaram imperativamente. De que Bahia iríamos tratar, com que conceito de cultura trabalhar, que matrizes teriam conformado a personalidade cultural baiana, que percursos experimentou historicamente esse corpo de cultura, que fatores convergiram para o seu traçado atual, quais os desafios a enfrentar nos anos que virão foram, assim, questões cujas respostas tentamos perseguir ao longo do trabalho.

Tal conjunto de indagações foram acomodadas em sete capítulos. No primeiro, cuidamos de destacar, em meio às muitas *Bahias*, a Bahia que nos interessava, ou seja, Salvador, a Cidade da Bahia e seu Recôncavo. A seguir, incursionamos história a dentro mapeando os significados da palavra cultura até darmos de cara com uma convergência prática que nos permitisse, do ponto de vista conceitual, dispensar olhares menos imprecisos ao objeto eleito. Uma última questão nos ocupou neste primeiro capítulo: a tentativa de identificar um traço que servisse de marco maior para uma compreensão do que poderíamos seguir chamando de cultura baiana.

O segundo capítulo foi inteiramente dedicado à construção do panorama matricial que deu forma e garantiu frutos ao terreiro da cultura baiana. Passamos em revista, então, os estoques multiculturais que em trânsitos e transes de intensa transculturalidade constituíram o singular repertório de sensibilidades e manifestações culturais da Bahia.

No capítulo terceiro aninhamos o Oitocentos baiano, um século que apelidamos de *longo* por incluir na sua conta o que seria a quase metade do século seguinte e que abrigou as condições que facilitaram as interfaces simbólicas e sociais decisivas à cristalização da singularidade cultural baiana do ponto de vista da sua individuação em meio à paisagem brasileira.

Com os anos que restaram ao Novecentos, século que batizamos de *brevíssimo*, ocupamos os quatro últimos capítulos do trabalho. O de número quatro acolheu dois exercícios. No primeiro procuramos delimitar o conceito de campo. No segundo, nossa atenção esteve voltada para a investigação dos marcos constitutivos do campo cultural baiano que emergiu com os ventos modernos soprados a partir de 1950.

No quinto capítulo, destacamos as questões que envolvem a relação entre a cultura e a economia, dedicando atenção especial à importante e decisiva discussão à volta do conceito de indústria cultural, conceito que nos

guiou, ainda neste capítulo, na investigação sobre a emergência de uma cultura midiaticizada no Brasil e dos seus impactos na organização do campo cultural baiano.

O capítulo seguinte, o sexto, reservamos para a compreensão do trânsito da Salvador cidade moderna para a Salvador metrópole contemporânea, atentos, em especial, ao papel desempenhado por elementos do panorama matricial traçado mais atrás nas mudanças então ocorridas no campo cultural baiano.

O sétimo e último capítulo foi gasto na tentativa de capturar a contemporaneidade cultural da Cidade da Bahia. Aí os olhos estiveram postos no mercado da cultura, com efeito, a grande novidade que emerge como momento particular da organização do campo cultural baiano a partir das últimas duas décadas do século passado e cujo eixo dinâmico, vimos, repousa no universo da folia carnavalesca, com destaque para a produção musical que a partir desta festa se realiza.

No conjunto, produzimos um trabalho essencialmente qualitativo apoiado, sobretudo, num conjunto diversificado de fontes secundárias, ainda que, em muitos momentos, tenhamos recorrido a algumas fontes primárias – umas e outras sempre submetidas a tratamento descritivo-analítico, de modo a permitir o seu cotejamento com a questão central proposta pelo trabalho.

Ainda quanto ao conjunto do trabalho vale lembrar que, graças ao estímulo recebido do orientador, desobrigamo-nos da necessidade de dedicar um capítulo exclusivo aos procedimentos de ordem metodológica. Tal se deveu, especialmente, ao fato de termos recorrido a contribuições diversas no tratamento das múltiplas questões sugeridas ao longo dos caminhos percorridos pelo objeto de estudo. Assim, à medida que íamos travando os diálogos com as questões propostas em cada capítulo ou seção particular do

trabalho, os procedimentos e recortes de caráter teórico-metodológico foram sendo explicitados.

Por fim, concluindo estas a que chamamos de *primeiras palavras*, agradecemos antecipadamente aos eventuais leitores que se dispuserem a enfrentar as muitas páginas a seguir, não sem antes adverti-los sobre os *claros* e *escuros* que, certamente, irão encontrar nesta empreitada: *claros*, querendo significar a imensidão de espaços por preencher; *escuros*, representando os muitos equívocos que nos permitimos cometer – *claros* e *escuros* que quiçá não sejam capazes de ofuscar a colorida luz que costuma se derramar pelos becos e ladeiras desta velha Cidade da Bahia.

I BAHIA, CULTURA E CULTURA BAIANA

Nosso primeiro olhar vai para alguns elementos e momentos que consideramos decisivos ao processo de formação histórica da *cultura baiana*. É evidente que não imaginamos, com o caminho que trilharemos a seguir, atingir a *quinta-essência histórica* da *cultura baiana*. Tal (sedutora) ousadia não só extrapolaria o escopo deste trabalho como está muito além das possibilidades deste escriba.

Preliminarmente, entretanto, três exercícios vão exigir alguma atenção da nossa parte. Um, riscar os limites do que chamaremos de *Bahia*. O outro, esclarecer sobre o significado que estaremos emprestando à palavra *cultura*. O terceiro, identificar os traços mais vivos que, cremos, configuram a singularidade da *cultura baiana*. Vamos, a seguir, enfrenta-los.

1.1 Os Brasis, as Bahias e a Bahia

Quantos são os *Brasis* ? Sim, porque o Brasil são muitos. Multiplicidade unanimemente reconhecida por geógrafos, sociólogos, antropólogos, lingüistas, literatos, folcloristas e que outros especialistas mais tenham se dedicado ao problema. Mas as contas que fazem, e que não são poucas, apresentam resultados nem sempre coincidentes. E esse desencontro aritmético é ainda maior quando a conta se desloca, por exemplo, do plano da geografia – onde o consenso parece mais fácil de ser alcançado – para o da cultura. Em quantas áreas culturais se divide o Brasil ? Quantas e quais são as subculturas nacionais ? Qual o critério a utilizar ? Regiões naturais, diferenças espaciais, distâncias temporais,

processos civilizatórios, sistemas de povoamento, matizes dialetais, traços psicológicos, costumes, crenças, ou hábitos alimentares ? Como combinar o método etnográfico que tal empreitada exige com aqueles utilizados, por exemplo, pela geografia, pela economia ou pela ecologia ? Bem. Não é preciso grande esforço para perceber que este é um terreno por demais acidentado. Comporta problemas difíceis de serem resolvidos, e não é o caso aqui de empreendermos qualquer tentativa nessa direção.

Em sua *Antropologia Social*, o professor Thales de Azevedo (Azevedo, 1959) chegou a fazer um levantamento exaustivo de quantos se lançaram à aventura de identificar e entender a multiplicidade de *Brasis*. E foram muitos, dos viajantes e naturalistas que nos visitaram ainda no período colonial ou após a Independência até a plêiade de cientistas, escritores e poetas, brasileiros e estrangeiros, que a partir das primeiras décadas do século XX se impuseram o desafio de compreender e explicar a terra brasileira. Listou, o antropólogo, as tentativas, o emaranhado de resultados a que chegaram e as dificuldades que enfrentaram. E concluiu: “O número e a individualidade das regiões brasileiras de cultura continuam [...] à espera de delineamento satisfatório” (Azevedo, 1959).

Se as dificuldades já eram muitas há quarenta anos, altura em que mestre Thales realizou o seu levantamento, é fato que estas só aumentaram com a quantidade, a velocidade e a profundidade das transformações experimentadas pelo país de lá pra cá, posto que, todas elas, repercutiram forte e fundo no plano da cultura, provocando mudanças no que já estava estabelecido e fazendo surgir novas realidades culturais. Aliás, o próprio estudo a que estamos nos referindo já alertava para a irrecorrível provisoriedade de qualquer quadro que pretendesse dar conta do desafio, face ao volume e intensidade dos processos de mudança cultural que então eram visíveis e previsíveis.

Não resta dúvida de que a dificuldade para se chegar a números redondos, com contas bem feitinhas na ponta do lápis, sobre quantos somos, os *Brasis*, se deve tanto às divergências metodológicas que separam disciplinas e autores quanto à óbvia instabilidade provocada por mudanças e choques que não cessam de acontecer e que, na prática, impedem a construção de um quadro que se pretenda definitivo na apreensão da multiplicidade de áreas e sub-áreas culturais brasileiras. Mas tal dificuldade também se explica por questão muito particular e que diz respeito ao fato de sermos, o Brasil, como alerta o professor Thales de Azevedo ao final do seu trabalho, uma civilização “una, conquanto exprimindo-se em diversidades regionais” (Azevedo, 1959, p. 176).

Sim, somos semelhantes sem deixarmos de ser diversos. Assim, nos inventaram distintos processos civilizatórios e frenético trânsito intercultural. Temos uma unidade cultural básica é verdade, mas uma unidade ricamente formada a partir de uma complexa e real diversidade de diferenças regionais que nada autoriza a desconhecer e que é imperativo explicitar. Daí que somos, os brasileiros,

Um povo de muitas cores, culturalmente complexo e com sensíveis diferenças regionais de procedimento tecnológico. Além disso, os grandes movimentos nacionais têm, para além de seu significado geral na vida de um povo, repercussões regionais de sentido diverso (Risério, 1993b, p. 157).

Entre nós, portanto, a diversidade regional é ingrediente basilar, “um dos tecidos conectivos e nutricionais do conjunto nacional”, escreveu o professor Thales de Azevedo (Azevedo, 1981, p. 15) vinte anos depois do levantamento que realizou na sua *Antropologia Social*. Dar conta do amplo, colorido e variado tabuleiro brasileiro não é, pois, tarefa fácil, não importando a ciência, seja lá qual for a estatura do cientista.

Certamente, não terá sido por outra razão que Roger Bastide, intelectual francês que tem o seu nome vinculado à fundação da moderna ciência social brasileira, nomeou-nos, já no título de uma das suas obras, como uma *terra de contrastes* (Bastide, 1979). Nas suas investidas para compreender-nos, chegou a dizer, neste livro, que de pouca valia pareciam ser as noções que aprendera e os sistemas conceituais que dominava para dar conta da profusão de misturas entre o antigo e o novo, de imbricações de tempos históricos distintos e de diferenças que não se opunham mas, ao contrário, se harmonizavam. Não teve outro remédio, este sociólogo, que não fosse o de sugerir, a quantos se dispusessem a entender o nosso xadrez, que

seria preciso, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de algum modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, de ebulição, de interpenetração, que se moldariam sobre uma realidade viva, em perpétua transformação (Bastide, 1979, p. 18).

Mas a liquidez das noções sugerida por Bastide talvez não seja suficiente para dar conta do desafio de quem queira entender o Brasil. Quem sabe o colorido da nossa tenda tropical não exija que o cientista por vezes dê lugar ao poeta ? – a sugestão, ainda que nos encante, não é nossa. É do próprio Bastide (1979).

Pois bem. Do colorido da tenda brasileira, da sua trama inter-regional, que alinhando dinamicamente semelhanças e diversidades deságua no que Gilberto Freyre batizou de “pluralismo convergente”, (Freyre *apud* Azevedo, 1981, p. 16), pinçamos a Bahia.

Mas, assim como o Brasil, a Bahia ... são muitas. A diferença é que aqui a aritmética não apresenta tanta dificuldade.

Os 567,3 mil km² do território demarcado pelo federalismo republicano a que chamamos Estado da Bahia² é, no dizer do professor Thales de Azevedo, uma

larga província - que soma três antigas capitanias, vastas sesmarias coloniais e imensas terras descobertas por entradas e bandeiras - [que constitui] um todo diversificado em meia dúzia de sub-áreas de ocupação humana e de criação de modos de vida e de costumes [formando um] largo taboleiro de harmonias e desencontros, de vitórias e desencantos, de passado e presente, de atraso e modernidade, de pobreza e prosperidade, de raças, de crenças, de condições sociais contrastantes (Azevedo, 1981, p. 17-18).

No caleidoscópico “taboleiro” dessa “larga província” que atende pelo nome de Bahia, Thales de Azevedo identifica um conjunto que se desdobra, por obra da natureza ou pela mão do homem, em seis sub-áreas. Em seis *Bahias*, quis dizer talvez mestre Thales.

Uma, Salvador e sua Baía de Todos os Santos, em torno da qual espalham-se as “terras gordas, de suaves colinas, de enseadas, de caudais, de pescadores e roceiros, de antigos senhores e escravos” do “Recôncavo barroco”. Outra, o sertão do Nordeste, “a vasta província das secas, da caatinga, do gado, das fazendas e dos vaqueiros, do misticismo messiânico, do cangaceiro antigo”. Outra mais, o Sudoeste “ocupado pela cultura e pela civilização do cacau”. Uma quarta, o planalto central, com as “lendárias Lavras Diamantinas”. A quinta, o vale do Rio São Francisco, “rota das migrações nordestinas para as terras roxas do sul”. E mais uma, o imenso

² O nome do Estado da Bahia originou-se, por antonomásia, do nome dado por Américo Vespucci, piloto florentino a serviço da Coroa Portuguesa, à baía por ele descoberta em 1º de novembro de 1501, dia dedicado a Todos os Santos no calendário cristão – daí, Baía de Todos os Santos. Entretanto, não aparece o nome *Baía* no documento em que o rei de Portugal doa a Capitania a Francisco Pereira Coutinho em 1534, o que só irá acontecer a partir da segunda metade do século XVI. Com o correr do tempo (e incorporando o “h” à sua grafia), o nome vai estender-se a todo o litoral e interior, passando a englobar, também, os territórios das antigas Capitanias de Porto Seguro e Ilhéus. Frei Vicente do Salvador, um dos nossos primeiros historiadores, assim se refere à adoção do nome pela Capitania: “Toma esta capitania o nome de bahia por ter huma tão grande, que por antonomázia e excelência se levanta com o nome commum, e apropriando-o a si se chama Bahia” (Tavares, 2000, p. 35).

Planalto ocidental com seus gerais estendidos na direção de Goiás (Azevedo, 1981, p. 17-18).

É evidente que este “taboleiro”, assim descrito em meados dos anos 70 pelo professor Thales de Azevedo, experimentou, nas últimas três décadas, processos de intensas e marcantes transformações econômicas, sociais, culturais e políticas: Industrialização aqui, turismo ali, desenvolvimento agrícola lá, declínio e decadência acolá. No entanto, e a despeito da radicalidade dos resultados que produziram em cada uma dessas seis *Bahias* e na Bahia em seu conjunto, estas transformações não foram capazes de apagar por completo as cores vivas que singularizam as várias realidades geo-antropológicas da Bahia, cores tão bem captadas pelo olhar antropológico-poético do professor Thales de Azevedo.

Essa diversidade de *Bahias* é também apontada por um outro proeminente estudioso das coisas baianas, o historiador e professor Cid Teixeira. Afirma ele que, diferentemente do acontecido nos outros estados da federação, a história reservou à Bahia um processo de formação que nada teve de unitário. Muito ao contrário, o que tivemos na Bahia foi um “processo civilizatório diferente para cada região do estado” e, o que é sumamente importante, “entre esses processos civilizatórios pouquíssimas são as trilhações” (Teixeira, 1996, p.11). Ou seja, são várias as *Bahias*, como são várias as *culturas baianas*, culturas “que não se encontram, não se casam, são coisas heterogêneas entre si” (Teixeira, 1996, p. 11).

Assim, concordando com o antropólogo e o historiador e descartando o risco da imprecisão, informamos: a Bahia que aqui nos interessa não é o Estado da Bahia com a sua variedade de tecidos antropológicos e sua diversidade de processos civilizatórios. O que temos em mente é o território geo-histórico-antropológico formado pela cidade de Salvador e seu Recôncavo. Uma região ecológica e culturalmente bastante homogênea,

nucleada do ponto de vista urbano por Salvador, a Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos ou, simplesmente, a Cidade da Bahia - como costuma chamá-la boa parte dos baianos e não-baianos há séculos. Quando falarmos de *Bahia* e de *cultura baiana*, portanto, estaremos falando, via de regra, de Salvador (e das terras em volta das águas de sua Baía, o Recôncavo) e da cultura que aí se conformou.

Mas antes de falarmos de *cultura baiana*, é imperativo que falemos de *cultura*. Começaremos agora o segundo dos exercícios que anunciamos mais atrás.

1.2 Cultura: uma multiplicidade de conceitos

Não se tem com esse exercício, advertimos desde já, qualquer pretensão em tentar reproduzir exaustivamente a variedade de formulações e reformulações a que a noção de *cultura* tem sido submetida ao longo do tempo em cada uma das disciplinas científicas que lhe dedicam atenção e esforços de compreensão. Longe disso. O nosso interesse, aqui, é bem menor. Estará restrito à busca de uma noção de *cultura* que possa orientar-nos pelos caminhos que este trabalho se propõe a trilhar. Mas, se a ambição é pequena, a dificuldade é grande. Contudo, vamos enfrentá-la – ainda que ao preço de experimentarmos, por vezes, a torturante sensação de estarmos, com tantas aspas e grifos, distantes das costas e das coisas baianas.

Muito bem. Quando a palavra é *cultura*, o espectro de disciplinas que vai a campo tentar definições é amplo e variado. Com efeito, é mais que evidente a multiplicidade de áreas do conhecimento que se lançam na tentativa de alcançar uma conceituação de *cultura*. Claro. Ao expressar uma variedade muito grande de fenômenos humanos e referir-se a um conjunto bastante diversificado de interesses, a noção de *cultura* acabou por ocupar

um lugar de relevância nas reflexões produzidas nos distintos ramos do saber. Como lembra o professor Muniz Sodré, quando o termo *cultura* está em jogo, “a multiplicidade das definições acompanha a diversidade dos interesses institucionais ou disciplinares” (Sodré, 1988a, p. 43).

Dessa forma, à volta do significado do termo *cultura*, armou-se um amplo arco de interesses que inclui além da sociologia e da antropologia, áreas classicamente dedicadas à problemática, os estudos de comunicação, a ciência política, a história, a geografia, a crítica literária e, em anos mais recentes, também a economia. Daí a abundância de significados atribuídos à palavra *cultura*, como daí, também, a reconhecida escassez de consensos quanto ao que ela significa. Em se tratando da noção de *cultura*, advertem estudiosos de várias tribos, consenso mesmo só quanto à impossibilidade de chegar-se a um ... consenso; a uma definição de *cultura* que possa ser considerada absolutamente satisfatória (Sodré, 1988a; Geertz, 1989; Leach, 1989; Williams, 1992; Laraia, 1994; Santos, 1994; Laplantine, 1995; Thompson, 1998).

Veja-se a antropologia e os antropólogos, por exemplo. Da definição de *cultura* formulada em 1871 por Tylor – marco zero na conceituação do que é *cultura* no terreiro da antropologia (Laraia, 1994) – aos dias atuais, o conceito sofreu muitas transformações sem, todavia, ter sido alcançado qualquer consenso entre os estudiosos da área acerca de como ele deva ser utilizado (Leach, 1989). Em 1952, dois antropólogos, Alfred Kroeber³ e Clyde Kluckhohn, chegaram a inventariar cinquenta definições de *cultura* (Laplantine, 1995). Vinte anos depois foi a vez do francês Abraham Moles,

³ A história da antropologia reserva um lugar de destaque a Alfred Kroeber. Não pelo fato de ter realizado, em conjunto com Clyde Kluckhohn, o extenso inventário de definições de cultura que apareceu em 1952 num artigo intitulado *Culture: a critical review of concepts and definitions*. O marco foi outro artigo, *O superorgânico*, datado de 1917. Com este trabalho, segundo Laraia (1994, p. 28), Kroeber realizou o afastamento definitivo entre o “cultural” e o “biológico”, “postulando a supremacia do primeiro em detrimento do segundo”, completando, com esta reflexão, um processo iniciado pelo naturalista Lineu, responsável pela colocação do homem “dentro da ordem da natureza”.

teórico da informação, engrossar esta lista, acrescentando mais cem novas definições ao levantamento pioneiro realizado pelos dois antropólogos (Risério & Gil, 1988).

Os bem mais de cem anos de acesos debates e centenas de definições produzidas pós-Tylor, certamente contribuíram para alargar os horizontes do conceito. Contudo, é certo, também, que o resultado de tantos debates, formulações e reformulações tenha sido o estabelecimento de uma grande confusão conceitual quando o assunto em pauta é *cultura*. Não foi por outra razão que o conhecido antropólogo contemporâneo Clifford Geertz considerou, em 1973, como um desafio para a teoria antropológica, a tarefa de “diminuir a amplitude do conceito [de *cultura*] e transformá-lo num instrumento mais especializado e mais poderoso teoricamente” (Geertz *apud* Laraia, 1994, p. 28).

O quadro não é muito diferente quando a interrogação sobre o significado do que é *cultura* é deslocada para o âmbito da sociologia. A exemplo do que acontece com os antropólogos, também entre os sociólogos a discussão é intensa e rareia o consenso. Segundo Raymond Williams⁴, a

⁴ O sociólogo Raymond Williams (1921-1988), autor de vasta obra ensaística cobrindo um amplo espectro de interesses que vai de literatura e teatro à cultura de massa, é considerado um dos mais importantes e sofisticados críticos marxistas ingleses do século XX. Seu nome – junto aos de outros importantes pensadores como os ingleses Richard Hoggart e Edward P. Thompson e o jamaicano Stuart Hall – está ligado ao desenvolvimento teórico da corrente que leva o nome de *Cultural Studies*, *Estudos Culturais* em português (ver nota 5). Particularmente dois trabalhos de sua autoria, pelo que representam quanto à compreensão do significado do termo *cultura*, devem ser aqui destacados. Na obra intitulada *Culture and Society (1780-1950)*, publicada em 1958 e considerada um dos marcos da emergência dos Estudos Culturais, Williams aborda a dificuldade, bastante específica, da identificação dos efeitos culturais das desigualdades sociais, e critica a dissociação normalmente praticada entre cultura e sociedade (Hollanda, 1998; Mattelart, 1999a). Sete anos depois, em 1965, no livro *The Long Revolution*, Raymond Williams vai promover duas importantes rupturas na discussão sobre a questão da *cultura*. A primeira diz respeito, especificamente, ao conceito de cultura. Assim, Williams vai alargar este conceito na perspectiva da moderna antropologia, rompendo com a “tradição literária que situa a cultura fora da sociedade” e passando a considerá-la como um “processo global por meio do qual as significações são social e historicamente construídas”, pelo que a literatura e a arte representam, tão somente, uma parte do universo cultural. O segundo rompimento se dá quanto à matriz marxista que alimenta o seu pensamento. Observa-se aí um movimento disruptivo que acompanha o debate de idéias então em curso na *intelligentsia* de esquerda na Europa, debate largamente inspirado nas idéias precursoras dos pensadores frankfurtianos. Este sociólogo vai, então,

sociologia da *cultura* representa “uma convergência de interesses e métodos muito diversos” que alinha, ao lado de “pontos de concordância inegáveis”, muitos “conflitos e insucessos” (Williams, 1992, p. 9).

O problema entre os sociólogos, aliás, não se restringe apenas à formulação conceitual. Na verdade, antecede à discussão sobre o conceito propriamente dito. Emerge com a discussão do lugar historicamente secundário ocupado por uma “sociologia da cultura” no amplo e diversificado panorama dos estudos sociológicos. Williams (1992, p. 9) faz notar que a *cultura* é quase sempre entendida como uma “área ambígua”, um “tópico de variedades” que aparece nos últimos lugares nas listagens dos campos de interesse da sociologia. Entre os sociólogos, afirma o estudioso inglês, a importância da sociologia da cultura, mesmo em face ao volume expressivo de estudos realizados na área, carece de reconhecimento e *status*. A reação mais comum é encarar a sociologia da cultura “como pouco mais do que um agrupamento indefinido de estudos de especialistas, quer em comunicações, em sua forma especializada modernas [sic] de ‘meios de comunicação de massa’, quer no campo bem diversamente especializado das ‘artes’”. Assim, conclui Williams, a sociologia da cultura “não só parece ser, como é de fato subdesenvolvida” (Williams, 1992, p. 9-10).

Numa perspectiva contemporânea, chama a atenção Raymond Williams (Williams, 1992), a sociologia da cultura, enquanto “convergência de interesses e métodos muito diversos”, vem constituindo, a partir do entrelaçamento dos múltiplos sentidos atribuídos à palavra *cultura*, até agora separados mas desde sempre relacionados, um ramo da sociologia geral freqüentemente denominado de *Estudos Culturais*⁵.

rejeitar o reducionismo da ortodoxia marxista. Posiciona-se em favor de um marxismo capaz de dar conta da relação particular entre a *cultura* e as outras práticas sociais e recusa, assim, a idéia do “primado da base sobre a superestrutura, que reduz a cultura submetendo-a a determinação social e econômica” (Mattelart, 1999a, p. 105-106).

⁵ A corrente de pensamento denominada *Estudos Culturais*, emerge no final da década de 1950, na Inglaterra, a partir de duas obras seminais escritas em meio ao panorama das transformações da classe operária inglesa do pós-guerra: *The Uses of Literacy: Aspects of*

A rigor, entretanto, os Estudos Culturais não se configuram como um ramo da sociologia no sentido clássico do termo. Ou seja, não chegam a conformar uma área reservada ou um campo especializado da sociologia dedicado a pensar exclusivamente a questão da *cultura*. Vão constituir-se na realidade, de acordo com o entendimento de Raymond Williams, um *founding father* dessa corrente, como “uma convergência” que acolhe “questões sociológicas gerais”, só que de um ponto de vista bastante característico quanto à compreensão que emprestam aos problemas estudados. Os Estudos Culturais, embora interessados, de uma maneira geral, no conjunto dos sistemas de significações atuantes na sociedade, preocupam-se mais de perto com “as práticas e produções culturais manifestas”, requerendo, na sua abordagem global, “novos tipos de análise social de instituições e formações especificamente culturais, e o estudo das relações concretas entre estas e os meios materiais de produção cultural, por um lado, e, por outro, as formas culturais concretas” (Williams, 1992, p. 14). Assim compreendidos, por conseguinte, os Estudos Culturais, menos do que como uma nova sociologia da cultura, apresentam-se como o espaço privilegiado de uma “sociologia de novo tipo”, na expressão utilizada por Williams (1992).

working-class life, with special reference to publications and entertainments, publicado em 1957 por Richard Hoggart e *Culture and Society (1780-1950)*, escrito por Raymond Williams e publicado um ano depois do livro de Hoggart. Nas duas décadas seguintes, a corrente vai desenvolver-se a partir do *Centre of Contemporary Cultural Studies*, um instituto fundado por Hoggart e Williams na Universidade de Birmingham. Esta instituição vai concentrar seus trabalhos especialmente no estudo das subculturas operárias e na reflexão sobre as relações que o universo da cultura e suas práticas estabelecem com a sociedade e os processos de transformação social. Na sua fase mais contemporânea, no entanto, os Estudos Culturais têm vindo a redirecionar seus interesses do estudo das comunidades - articuladas como classes ou subculturas - para questões como gênero, raça, etnicidade, multiculturalismo e sociedades pós-coloniais. Elege como objeto central de suas reflexões, como resume Milton Moura, a questão da “*diversidade/alteridade*, que é por sua vez compreendida e formatada, do ponto de vista teórico-metodológico, como *especialização da diferença*” (Moura, 2001, p. 180, grifos do autor). E torna-se assim, na visão da professora Heloísa Buarque de Hollanda, uma espécie de “pós-disciplina”, “a voz do outro na academia” (Hollanda, 1998).

1.3 Cultura: da *paideia* à forma moderna

À multiplicidade conceitual que ronda a palavra *cultura* parece corresponder a complexidade da sua história. Uma história que nos exige uma parada e algumas páginas a mais, o que infelizmente, aumentará a distância que nos separa do porto baiano onde queremos ancorar.

A palavra *cultura* é originária do latim. Etimologicamente, *cultura* deriva do verbo latino *colo*, matriz também das palavras *colonização* e *cultivo*. *Cultus*, sua forma nominal, tanto significava para os romanos o trabalho de cultivar a terra quanto o ato de reverenciar os mortos. De igual forma, *culturus*, o particípio futuro do verbo, tinha na língua de Roma um duplo significado: o de trabalhar a terra e o de educar os homens para a vida (Bosi, 1996).

O professor Muniz Sodré (Sodré, 1988a) ressalta a equivalência entre o significado atribuído à *paideia* pelos sofistas gregos desde o século IV a. c. – o estoque poético, artístico, científico e legal que alimenta a educação do homem, o indivíduo-cidadão que irá habitar a *polis* – e aquele que os romanos, posteriormente, emprestaram à expressão *cultura animi* – o ato de cultivar o espírito, o trabalho de formação humanista do indivíduo.

E são a *paideia* grega e a *cultura animi* dos romanos que vão estar na origem da noção moderna de *cultura* que começa a se desenvolver a partir do Renascimento (Sodré, 1988a). No entanto, se de gregos e romanos herdamos o significado mais geral que ainda hoje é atribuído ao vocábulo *cultura* – o de formação do espírito do homem em bases humanistas (artes, literatura, ciências e moral) –, não é demais lembrar que entre a Antiguidade Clássica e o século XIX, quando a *cultura* passa a desfrutar da condição de objeto das ciências humanas, muita água a ponte viu passar rio abaixo.

No *cinquecento* a palavra *cultura* já remete – além de significar o cultivo da terra e o cuidado (criação e reprodução) dos animais – ao processo de desenvolvimento humano, isto é, ao cultivo da mente. Contudo, é só a partir de finais do *setecento* que o vocábulo passa a ser utilizado em vários idiomas europeus como um substantivo independente “referindo-se a um processo geral ou o produto deste processo” (Thompson, 1998, p. 167).

Entretanto, a sua utilização não vai se dar de maneira uniforme. São distintos os significados de *culture*, assim grafada no inglês e francês, e *kultur*, como vai aparecer no idioma alemão⁶. Em cada um destes idiomas a palavra adotou uma significação específica, sempre em sintonia fina com as aspirações das burguesias nacionais em ascensão nesses países (Sodré, 1988a; Santos, 1994; Thompson, 1998).

Na França e na Inglaterra, o substantivo *cultura* vai ser empregado com um significado cujo espírito é próximo ao da palavra *civilização*⁷. Em ambos os idiomas, *civilização* designava tanto as boas maneiras e trejeitos que faziam a gala da Corte e dos salões da aristocracia francesa quanto às conquistas tecnológicas, estas, em larga medida, obra dos ingleses. Quanto ao vocábulo *cultura*, franceses e ingleses reservavam-lhe um significado de “espírito formador”, uma representação da noção iluminista de valores espirituais, a encarnação última do espírito ilustrado. Digamos, uma *paideia* rediviva, moderna.

⁶ No idioma alemão, a palavra *cultura* foi, inicialmente, grafada como *cultur*. Só mais tarde é que esta palavra vai aparecer como *kultur* (Thompson, 1998).

⁷ *Civilização* é, como *cultura*, também uma palavra de origem latina. Deriva do latim *civilis*. No século XVI, Erasmo de Rotterdam estabeleceu a noção de *civilidade* para designar uma disciplina que ensinava às crianças regras de comportamento externo. Aqui, é bom lembrar, o domínio e o manejo destas regras é o que fazia da *civilidade* um traço distintivo entre nobres e plebeus. Da noção de *civilidade* chega-se, posteriormente, à de *civilização*, sem que o termo abandone, no entanto, a perspectiva original de estratégia de distinção social (Sodré, 1988a).

Já no alemão, entretanto, os vocábulos *cultura* e *civilização* vão ser utilizados com sentidos absolutamente contrastantes.⁸ *Kultur* referia-se ao *espírito nacional* – ou seja, à representação do traço comum, do elo de ligação entre as diferenças nacionais alemães – assim expressando a idéia-força do projeto de unificação política da Alemanha pilotado pela burguesia⁹. *Zivilisation*, por oposição, remetia ao universo aristocrático de nítido (e indesejável) sabor francês, tão somente uma representação das superficialidades do homem como a polidez e o refinamento de maneiras da vida cortesã.

A partir de então, da Revolução Industrial e do Romantismo, século XIX afora, *cultura* vai significar, de forma alternada, ora um “sistema de vida”, ora uma “realidade superior” – apanágios de personalidades dotadas de espírito elevado e, dessa forma, espaços interditos às massas, aos pobres de espírito e de dinheiro (Sodré, 1988a).

E é esta noção de *cultura* – que podemos chamar de *clássica* – que se estabelecendo claramente como uma estratégia de diferenciação social, entre os séculos XVIII e XIX, vai alimentar, daí por diante, o desenvolvimento do sentido mais geral e mais comum do termo (*cultivo ativo da mente*) na direção dos múltiplos significados presentemente utilizados, e que vão, segundo Raymond Williams, desde

(i) *um estado mental desenvolvido* – como em ‘pessoa de cultura’, ‘pessoa culta’, passando por (ii) *os processos desse desenvolvimento* – como em ‘interesses culturais’, ‘atividades culturais’, até (iii) *os meios*

⁸ Segundo Muniz Sodré, “[Immanuel] Kant parece ter sido o primeiro a estabelecer os termos modernos da antítese cultura/civilização” (Sodré, 1988a, p. 24). Para este importante filósofo alemão do século XVIII, “Tornamo-nos cultos através da arte e das ciências [...] tornamo-nos civilizados [pela aquisição de] uma variedade de requintes e refinamentos sociais” (Kant *apud* Thompson, 1998, p.168).

⁹ José Luiz dos Santos lembra que não apenas no caso alemão a noção de *cultura* e a idéia de *nação* vão estar estreitamente relacionadas. Tal é o caso, também, da Rússia, “um império contendo uma diversidade de povos e que estava igualmente preocupado em estabelecer uma realidade cultural comum” (Santos, 1994, p. 32), preocupação que continua após a Revolução Soviética de 1917 e que se torna peça fundamental na definição da política de nacionalidades da antiga URSS.

desses processos – como em cultura considerada como ‘as artes’ e o trabalho intelectual do homem’ (Williams, 1992, p. 11, grifos do autor).

Não há dúvidas de que alguns dos aspectos desta forma de conceber a *cultura*, como por exemplo, a ênfase na idéia de *espírito formador*, na necessidade de cultivar-se valores *mais elevados*, a referência recorrente ao domínio das letras e das artes e a inabalável crença iluminista no progresso e na ciência, permanecem em larga medida, ainda hoje, informando boa parte dos usos cotidianos da palavra *cultura*. São aspectos que, observa ainda Thompson (1998), pelo seu claro sentido de distinção social e evidente sabor eurocêntrico¹⁰, conferiam um caráter limitado e estreito à *concepção clássica* de *cultura*. Limitações que só serão rompidas a partir da segunda metade do século XIX, quando a reflexão sobre *cultura* vai ser incorporada como elemento central da antropologia, disciplina emergente no território das ciências sociais. O conceito de *cultura* vai, então, despojado de alguns dos seus traços etnocêntricos, adaptar-se às demandas do trabalho etnográfico, interessado, neste momento de intensos contatos coloniais, em elucidar a vida das sociedades extra-européias.

O ponto de partida do que pode ser chamado de concepção antropológica de *cultura* foi, como já registramos anteriormente, a definição elaborada em 1871 por Sir Edward B. Tylor, professor da Universidade de Oxford, na sua obra em dois volumes intitulada *Primitive Culture*.

Muniz Sodré (Sodré, 1988a) refere-se a este momento de requalificação do conceito de *cultura* – que cientificiza-se, afastando o caráter

¹⁰ Thompson (1998) e Williams (1992) observam que algumas dessas limitações de certa forma já haviam sido apontadas em obras de pensadores alemães do século XVIII. Referem-se ambos, em especial, a Johann Gottfried Herder, poeta e filósofo alemão que em obra publicada entre 1784 e 1791 vai, pela primeira vez, empregar a palavra *cultura* no plural. Segundo Raymond Williams, Herder, com essa compreensão pluralista do termo, intencionalmente retirando-lhe qualquer sentido unilinear de civilização, contribuiu sobremaneira para a “evolução da antropologia comparada no século XIX” (Williams, 1992, p. 10-11).

marcadamente humanístico presente, por clara inspiração iluminista, na *concepção clássica* – como “operação antropológica”. A *cultura* passa, portanto, graças a esta “operação”, à condição de objeto de estudo das ciências sociais, mais especificamente da sua caçula, a antropologia.

Tal “operação antropológica” realiza-se sob o signo da teoria evolucionista de Darwin, “que postula a unidade biológica da espécie humana sob as capas das diferenças de costumes ou modos de vida” (Sodré 1988a, p. 32). Uma teoria que, de resto, a partir de meados do século XIX, impactou profundamente o pensamento científico em todos os campos, não deixando de fora, e muito pelo contrário, as chamadas ciências sociais. Assim, a antropologia, emergindo como ciência em meio ao turbilhão promovido pela revolução darwiniana, já nasce completamente dominada pela estreiteza da perspectiva de um “evolucionismo unilinear” (Laraia, 1994).

Com efeito, não é outra a matriz do pensamento de Tylor. Sua definição de *cultura* é um exemplar típico do que é chamado de evolucionismo social. Segundo Laraia (1994), para Tylor *cultura* era um fenômeno natural, dotado de causas e regularidades, cujo estudo permitiria a identificação das leis responsáveis pela sua evolução. A tarefa da nova ciência, a antropologia, deveria ser, portanto, estabelecer, de alguma forma, uma escala que permitisse a classificação dos povos de acordo com o seu grau de civilização. No topo da escala, as nações européias, expressão máxima do ideal de civilização. No extremo oposto, na base da escala, sob o manto da barbárie, os povos e tribos selvagens.

Mas não são as teses evolucionistas o único elemento balizador da “operação antropológica” nomeada por Sodré (1988a). A emergência da antropologia enquanto ciência e a conseqüente requalificação que esta nova disciplina promove quanto ao entendimento da noção de *cultura* são também

contemporâneas, historicamente, da expansão colonial da Europa no século XIX. Um processo avassalador e acelerado que, sob a regência das grandes potências européias ocidentais, vai incorporar nações, territórios e povos de outros continentes pela via da dominação política, da exploração econômica e do controle militar.

Portanto, a moderna conceituação de *cultura*, aquela resultante da “operação antropológica”, nasceu associada tanto à grande novidade do pensamento científico oitocentista, o evolucionismo, quanto ao projeto de expansão e dominação colonial das potências européias então em curso.

Em meio a essa “operação antropológica”, requalifica-se também a relação entre as noções de *cultura* e de *civilização*. Ambas as palavras, como vimos, definiam-se em função dos contextos nacionais específicos, variando da condição de quase sinonímia ao mais irreduzível contraste. Pois bem. *Civilização* passa a designar, também, no século XIX, o simétrico de *primitivo*. Dizemos *também* porque se a palavra *civilização* continuou carregando significações distintas como reflexo dos jogos de poder em cada espaço nacional, quando os olhares se deslocavam para territórios extra-europeus, para o palco da expansão colonial do Oitocentos, o termo assume um significado completamente idêntico, tanto faz se pronunciado em inglês, francês ou alemão. Ou seja, havia, é certo, grandes diferenças entre os projetos de conquista da condição de classe dominante pelas distintas burguesias nacionais européias – nos quais eram estratégicos usos específicos e distintos de termos como *cultura* e *civilização*. Mas quando a conquista referia-se ao processo colonial, aos interesses expansionistas das burguesias européias, emergia, com força, um projeto único, por cima das cores nacionais – o que não eliminava, é evidente, a competição entre as burguesias pela captura de mais e mais territórios e mercados. Desapareciam assim as diferenças semânticas, os sotaques nacionais. Falava mais alto a gramática da conquista. *Civilização* passa a expressar, nessa

perspectiva, a condição superior do Ocidente europeu em face à *barbárie*, a *selvageria* ou o *primitivismo*, palavras que expressavam a condição inferior que caracterizaria a vida nas sociedades tribais africanas – era a África, nesse momento, é bom frisarmos, o principal objeto da cobiça colonial das burguesias européias. Vejamos como se refere a esta questão o professor Muniz Sodré:

Embora as elites intelectuais burguesas pudessem estabelecer, dentro de seus espaços nacionais, uma distinção entre *cultura* e *civilização* – como afirmação do indivíduo isolado contra o todo social e como meio de distinção social ou então como expressão de identidade de grupo (Alemanha) –, os dois termos identificavam-se para o projeto de expansão colonial ou toda vez que o Ocidente concebia apenas o seu próprio *processo civilizatório* como modelo universal de *cultura*. Essa palavra desloca-se então de seu raio de ação interna, de dentro de um mesmo campo de poder, para pensar (e dominar) as diferenças com outros campos, outras organizações sociais (Sodré, 1988a, p. 31-32, grifos nossos).

Dessa forma, a nova noção de *cultura* produzida pela “operação antropológica” vai funcionar, no plano da ciência, como conceito legitimador do processo de expansão do Ocidente no século XIX. Claro. As diversas sociedades humanas encerram formas culturais específicas, ensinava a nova disciplina científica em reconhecimento à alteridade. Todavia, no discurso antropológico-evolucionista inaugurado pela definição de cultura de Tylor, as diferenças étnico-culturais dos povos extra-europeus não passam de estágios inferiores, de “fases diversas de um mesmo processo de transformação capitaneado pela *civilização ocidental*” (Sodré, 1988a, p. 33, grifo nosso). O Ocidente *civilizado* e *culto* se autoneomeia, assim, modelo universal. Um objetivo ideal a ser alcançado (inexoravelmente) pelas *culturas primitivas* dos povos extra-ocidentais.

1.4 A cultura e o outro: os jogos da alteridade

Pensamento evolucionista e expansão colonial remetem a “operação antropológica” para o centro de um debate sobre uma questão antiga mas permanentemente renovada: a *alteridade*. Com efeito, conciliar a unidade biológica e a imensa diversidade de comportamentos da espécie humana – *diversidade cultural*, portanto – foi, desde sempre, um grande dilema para os homens. Dilema que raras vezes encontrou soluções que não fossem excludentes. Afinal, menos do que como fato, a diversidade das sociedades humanas foi, regra geral, compreendida como uma aberração que precisava ser justificada. Bárbaro para a antiguidade helênica, selvagem entre o Renascimento e as Luzes ou primitivo para o moderno Oitocentos, alterava-se o nome de batismo conforme a época, mas a condição de inferioridade do *outro* permanecia.

Ou seja, a gênese do etnocentrismo não pode ser debitada ao pensamento ocidental. A idéia de um *outro* é não só antiga como universal. São inúmeros os povos que se autodesignam os *homens*, os *seres humanos* (Laraia, 1994). Mas é o processo de expansão e conquista promovido pelo Ocidente na Idade Moderna que, *descobrimo* povos e civilizações além-mar, vai constituir a *alteridade* como um problema, como um objeto de reflexão sistemática. Desse ponto de vista, o Ocidente não apenas inventou o *outro*. Também partejou variadas teorias para explicar a sua existência – e, é claro, para colocá-lo no seu *devido lugar* (Sodré, 1988a).

No entanto, até que a antropologia realizasse, no século XIX, a “operação” de resemantização da noção de *cultura*, a questão da *alteridade* resolvia-se em outros territórios. Até então, as posturas racistas estavam normalmente associadas a posições etnocentristas espontâneas, gestos de intolerância religiosa, preconceitos impressionistas, padrões assentados na estética classicista e interesses políticos diversos.

Mas já no século XVIII, a filosofia iluminista, ao inventar o conceito de homem inaugurando a modernidade, reacendera o debate e a reflexão à volta da questão da *alteridade*. Era o tempo dos filósofos-viajantes.¹¹ A observação etnográfica começava a dar os seus primeiros passos. Inicia-se aí o deslocamento do problema da *alteridade* do plano da fé religiosa para o território da ciência – deslocamento que só se completará integralmente no século XIX. Por enquanto, para a *salvação* do *outro* – já agora dotado de *natureza humana* mas ainda carente de *espírito* – acudiriam as luzes da Ilustração em substituição à luz divina.

A “operação antropológica”, ao consolidar o olhar científico sobre o *outro* amparada na noção requalificada de *cultura*, promove uma reviravolta radical no enfrentamento da questão da *alteridade*. A “operação” funda o racismo doutrinário¹², uma das marcas do pensamento científico oitocentista. É o século XIX, portanto, que vai conceder ao “pensamento racista dignidade e importância, como se ele fosse uma das maiores contribuições espirituais do mundo ocidental” (Appiah, 1997, p. 189). O racismo passa à condição de ideologia. Institucionaliza-se. Toma assento em academias e escolas. Torna-se majoritário como opinião das elites intelectuais e políticas europeias e vai desempenhar um papel central nas transformações políticas que o mundo experimentou nas últimas décadas daquele século.

É a vitória do discurso científico, racional objetivo e quantificador contra o discurso religioso que reinara até então. A partir daí, da ciência e de

¹¹ Laplantine (1995, p.59) considera que “o par do viajante e do filósofo”, que se forma no século XVIII, cumpriu um papel fundamental no arranque do projeto iluminista de estabelecer um conhecimento positivo do homem. “Bougainville, Maupertius, La Condamine, Cook, La Pérouse ..., realizando o que é chamado na época de ‘viagens filosóficas’, precursoras das nossas missões científicas contemporâneas [...], Buffon, Voltaire, Rousseau, Diderot ... ‘esclarecendo’ com suas reflexões as observações trazidas pelo viajante”.

¹² Segundo Muniz Sodré, o “racismo consiste na passagem forçada da biologia darwinista para um *monogenismo do sentido*, onde a universalização do conceito de homem cria necessariamente o *inumano* universal (ou seja, uma identidade gerando sua alteridade) a partir de um centro equivalente geral europeu. Homem inferior seria o desigual, aquele que não se assemelha ao *mesmo* centrado na Europa” (Sodré, 1988a, p. 36, grifos do autor).

seus aparatos institucionais que se multiplicam e crescem de importância ao longo de todo o século XIX, o racismo vai adquirir a legitimidade necessária para afirmar a *superioridade* da raça branco-européia frente às outras raças, sempre descritas como incapazes de qualquer progresso, supersticiosas, ignorantes, irresponsáveis, infantis, preguiçosas, despóticas, animais, imorais e sanguinárias.

Dessa forma, as atitudes de exclusão e intolerância que marcaram historicamente o enfrentamento do velho dilema da espécie humana passam a dispor de argumentos cientificamente elaborados para a sua justificativa. O preconceito racista fundado numa “razão universal” é, então, incorporado à “consciência subjetiva do homem branco”, uma consequência direta da “operação antropológica” que estatuiu um conceito universalista de *cultura* “fundado na visão indiferenciada do humano”. Com efeito, à universalização do conceito de homem (com base no Ocidente *culto* e *civilizado*) correspondeu, necessariamente, a redução das diferenças a um denominador comum, a um “equivalente geral”. Daí que ao “outro”, ainda que portador de *cultura*, não seja reconhecida mais que a condição de um anacronismo “do mesmo universalizado do Ocidente” (Sodré, 1988a, p. 34-35).

É ponto pacífico que nesse processo de universalização ocidentalizante, de refundação simbólica do planeta, um dos elementos centrais foi a constante exaltação da superioridade do modelo de civilização ocidental – ou seja, da supremacia racial, moral, política, cultural, artística, religiosa, técnica, militar e industrial das elites (brancas) européia e norte-americana – em face de uma pretensa *animalização* e *infantilização* que caracterizariam a condição de *inferioridade* dos povos ditos *primitivos* e *selvagens*. Assim, à lógica das primeiras investidas coloniais, encenada por soldados, mercadores, administradores coloniais e missionários religiosos, seguiu-se a racionalidade da ciência, da técnica e do mercado e seu projeto ocidentalizante de mundo, não faltando jamais a este processo, em suas múltiplas formas, criatividade e justificativas.

Todavia, é bom que frisemos, se a antropologia funda, com o seu conceito universalista de *cultura*, o racismo doutrinário no século XIX, é também esta ciência que, desenvolvendo-se e superando os limites estreitos do evolucionismo unilinear, irá fornecer os argumentos, os dados e os instrumentos que serviram de munição ao combate político anti-racista que se desenvolveu em particular a partir das primeiras décadas do século XX.

Não vamos tratar aqui dos caminhos teóricos que orientaram o desenvolvimento da antropologia, no centro dos quais esteve sempre o conceito de *cultura* em suas múltiplas formulações, e que resultaram na superação das teses racistas – o que só aconteceu oficialmente, é bem verdade, quando o século XX já caminhava para a sua metade¹³. Mas,

¹³ Praticamente, é no pós- II Guerra Mundial que se pode falar do abandono das teses racistas pela ciência em seu conjunto. Segundo Renato da Silveira, só após a “Declaração dos Direitos Humanos pela ONU, em 1948, e ainda sob o impacto da brutalidade nazista, a Unesco publicou estudos de cientistas de todo o mundo que desqualificaram as doutrinas racistas e demonstraram a unidade do gênero humano. Desde então, a grande maioria dos próprios cientistas europeus reconheceu o caráter discriminatório da pretensa superioridade racial do homem branco e condenou as aberrações cometidas em seu nome” (Silveira, 2001, p. 89). Fato da mais alta importância, não se pode duvidar, mas que nunca impediu o apoio declarado que durante muito tempo muitos países do Ocidente prestaram aos regimes racistas da África do Sul e da Rodésia (atual Zimbábwe), ambos felizmente já arremessados à “lata de lixo da história”, como gostava de dizer o presidente moçambicano Samora Machel,

alertamos, a superação do racismo doutrinário não é uma façanha que deva ser creditada exclusivamente à antropologia ou a qualquer outra das várias disciplinas das ciências sociais. É obra coletiva que leva a assinatura da ciência, em seu vasto e variado terreno, e do movimento real da sociedade alimentado por múltiplos atores, por lutas político-sociais e por batalhas culturais.

O fato é que hoje a postura anti-racista está institucionalizada. É hegemônica tanto na ciência¹⁴ como na mídia. E, mais ainda, é indissociável da noção de cidadania vigente nas democracias contemporâneas. O que, obviamente, não significa dizer que o cotidiano de muitas sociedades em várias partes do mundo tenha deixado de ser palco de práticas primárias de racismo e intolerância, como revelam, por exemplo, os acontecimentos recentes na região dos Balcãs.

Pois bem. O racismo científico marcou fundamente a sociedade humana. Mas que isso, com o seu discurso *objetivo, racional* e oficial foi um fator fundamental e estruturante da sociedade ocidental, um elemento decisivo para a conquista do imaginário e das mentalidades dos povos ocidentais e também dos povos extra-ocidentais. Quanto a isto parece não pairar a menor sombra de dúvida. Com a palavra, o professor Renato da Silveira:

A vigência deste racismo científico oficializado ocasionou mudanças nos modos de legitimação do poder e reestruturou, em escala mundial, o imaginário coletivo, a educação pública, os padrões de credibilidade e os mecanismos de formação da opinião. O racismo científico foi, portanto, uma parte importantíssima da estruturação, pela primeira vez na história da humanidade, de uma nova hegemonia abrangendo todo o globo terrestre (Silveira, 2001, p. 92).

graças, em especial, à luta político-militar levada a cabo por organizações do povo sul-africano e zimbabweano.

¹⁴ Silveira (2001) observa que hoje são raríssimas as teorias e os cientistas assumidamente racistas. Os poucos que assim se declaram, fazem-no em tom moderado, o que não impede que suas idéias tenham pouca credibilidade e enfrentem, regra geral, grande hostilidade e desconfiança tanto nos meios acadêmicos como junto à opinião pública em geral.

Nessa questão, isto é, no que se refere às mentalidades e ao imaginário, vale sublinharmos que, consolidado e legitimado por academias e laboratórios, o racismo erudito instalou-se, também, nos meios de comunicação de massa emergentes, na nascente *cultura de massa*, nos produtos da *indústria cultural* que começava a constituir-se (Silveira, 2001). E daí não mais arredou o pé. Quando a ciência deixou de legitimá-lo, ele já dispunha de espaço suficiente pra continuar, mundo afora, povoando imaginários, formando mentalidades, *fazendo cabeças*.

Com efeito, a imagem depreciativa e preconceituosa dos povos extra-ocidentais (africanos, árabes, orientais e indígenas americanos – e, de quebra, dos *brancos de segunda* como, por exemplo, europeus orientais) vai estar presente nos produtos da *cultura de massas*, desde a sua gênese. Nos romances e livros de aventuras, nas histórias em quadrinhos e, depois, no cinema e na televisão. Daí por diante, e pelo menos até às grandes transformações culturais dos anos 1960, quando as prateleiras entulhadas de modelos ocidentais foram abaladas por doses generosas de imaginação e de questionamentos, boa parte dos produtos da *cultura de massas* invadiu corações e mentes, ocidentais e extra-ocidentais, armando o cenário para a vitória do *mocinho branco* sobre o *bandido negro* ou amarelo, ou vermelho, ou qualquer *outro*.¹⁵

1.5 Uma convergência prática

O século XIX, como vimos, foi particularmente pródigo em operações conceituais à volta da noção de *cultura*. E foi, também, mais que isso. De um

¹⁵ É óbvio que a presença de estereótipos racistas nos produtos da cultura de massa e de sua indústria cultural conviveu e convive com os seus opostos. Não há aqui qualquer intenção em diminuir ou negar a importância dos produtos da cultura de massa na disseminação de teses e posturas anti-racistas. Não são poucas as obras-primas, em todos os segmentos da cultura de massa (literatura, quadrinhos, música, cinema, rádio, televisão, etc.) visceralmente comprometidas com a luta anti-racista.

ponto de vista material, a *cultura* experimentou na centúria oitocentista requalificações radicais –com rebatimentos evidentes no corpo teórico das várias disciplinas das ciências sociais que se ocupam do tema.

Referimo-nos aqui ao processo de secularização da *cultura*, sua autonomização enquanto uma esfera específica da estrutura social, dotada de razão própria e independente das coações religiosas e das imposições políticas a que historicamente estava submetida. A importância deste processo é tal que Max Weber chega a afirmar que a Modernidade só se completa em definitivo com a consolidação de um domínio *cultural* autônomo (Weber, *apud* Canclini, 2000).

Como veremos mais adiante, autonomizando-se, a *cultura* institucionaliza-se, gerando profissionais e especialistas. Consolida-se um capital simbólico intrínseco aos seus domínios. À volta deste, dos critérios e sanções que estabelece, batalham os artistas por uma *legitimidade* específica e exclusivamente *cultural*. Multiplicam-se instâncias de consagração, legitimação e difusão da *cultura* que passa a integrar, com relativa independência, os saberes artístico e científico. Ganha força a idéia de uma arte autônoma, uma *arte pela arte*. Emergem, novidade absoluta, um *mercado da cultura* e uma *indústria cultural*, trazendo para o jogo novos atores: os produtores e consumidores de *bens culturais*. Entram em cena a *comunicação massiva* e a *cultura de massa*. Estabelecem-se, com tantas e tão profundas transformações, novos conflitos envolvendo a noção de *cultura*: *cultura de massa vs cultura erudita*; *cultura vs mercado*; *cultura erudita vs cultura popular*; *cultura de massa vs cultura popular*.

Refletir de imediato sobre estas novas determinações que passam a envolver a noção de *cultura* é algo que nos obrigaria a estender em demasia este exercício, afastando-nos ainda mais de um primeiro contacto com a *cultura baiana*. Assim, voltaremos a este conjunto de questões desafiadoras -

e fundamentais para o trabalho – em momento posterior, mas já com os pés fincados em solo baiano. Imaginamos que com esse cuidado, diminuimos o perigo de perder em definitivo os eventuais leitores que se arriscaram a acompanhar-nos até aqui.

Por agora, e ajustando a mira na direção de um ponto final para este passeio pela complexa e longa história da palavra *cultura*, vamos à busca de um ponto de convergência entre as múltiplas significações atribuídas a esta palavra, com o intuito de torná-la operacional e útil às pretensões deste trabalho.

De uma perspectiva a mais alargada possível, podemos afirmar que, a rigor, a idéia de *cultura* desenvolveu-se historicamente balizada por dois significados muito gerais que hoje convergem para um ponto de encontro.

É o que nos informa, por exemplo, Raymond Williams. Ao debruçar-se sobre a evolução da noção de *cultura*, este sociólogo identifica uma alternância de significados variando sempre entre uma “dimensão de referência significativamente global e outra, seguramente parcial” (Williams, 1992, p. 11).

Observação semelhante vamos encontrar na investigação de Muniz Sodré sobre a genealogia do conceito de *cultura*. Este autor nota que a palavra *cultura* tem, presentemente, o seu significado oscilando entre o de “um sistema social de vida” e o de uma “prática diferenciada, parcelar, mas sempre ao redor de uma unidade de coerência, um ‘foco’ de manifestação da verdade, do sentido, da razão” (Sodré, 1988a, p. 13). O primeiro significado, uma concepção globalizante do termo, vem servindo de leito ao desenvolvimento do pensamento antropológico, desde a conceituação elaborada por Tylor em 1871. À volta do segundo, a *cultura* como uma “prática diferenciada”, interrogam-se as demais disciplinas das ciências humanas e sociais.

No entanto, ainda que distintas, estas noções que se alternam parecem caminhar, cada vez mais, na direção de uma convergência prática, como que a borrar os limites que tradicionalmente têm separado as disciplinas das ciências sociais mais diretamente interessadas na discussão sobre *cultura*.

Aliás, sobre tais limites disciplinares, Canclini (2000, p. 19), tendo em mente as transformações que a modernidade impôs à idéia de *cultura*, chega a afirmar a necessidade de “ciências sociais nômades, capazes de circular” pelos vários compartimentos em que se aninham as noções de *cultura de massa*, *cultura erudita* e *cultura popular*, haja vista o grau de imbricação a que estas chegaram nas sociedades contemporâneas.

Sobre a convergência aludida acima, concordam, por exemplo, Raymond Williams e Muniz Sodré.

Williams (1992) refere-se explicitamente à existência, hoje, de uma convergência prática entre os sentidos atribuídos à idéia de *cultura* por antropólogos e sociólogos – um modo de vida global, singularmente distinto e que comporta, no seu interior, um sistema de significações absolutamente imbricado com todas as formas de atividade social – e aquele que, normalmente, informa o senso comum quando o assunto é *cultura* – isto é, um sentido mais especializado do termo que o associa diretamente ao universo alargado de atividades artísticas e intelectuais, incluídas aí todas as práticas componentes do sistema de significações, desde as artes, as ciências, a filosofia e a linguagem até as novas formas de produção cultural, como jornalismo, publicidade e moda.

Já Muniz Sodré considera que o conceito de *cultura* para as modernas sociedades do Ocidente, ao expressar a idéia de uma

prática diferenciada regida por um sistema, que se entende como o conceito das relações internas típicas da realidade da produção, pelos indivíduos, do sentido que organiza as suas condições de coexistência com a natureza, com os próprios membros do seu grupo e com outros grupos humanos (Sodré, 1988a, p. 14),

aproxima-se da visão antropológica contemporânea, que já descartou a concepção de *cultura* compreendida apenas como a tradição transmissível do corpo de comportamentos e hábitos aprendidos, de inspiração tyloriana, em favor de uma noção do termo que expressa um “complexo diferenciado de relações de sentido, explícitas e implícitas, concretizadas em modos de pensar, agir e sentir” (Sodré, 1988a, p. 14).

Dessa forma, dentro ou fora do discurso antropológico, o que se vê é a afirmação de uma noção de *cultura* sempre remetida às “práticas de organização simbólica, de produção social de sentido, de relacionamento com o real” (Sodré, 1988a, p. 14-15).

E é com essa compreensão convergente da noção de *cultura* que iniciamos, finalmente, nossa navegação por águas da Bahia.

1.6 Um terreiro transcultural

Começamos dizendo – de uma maneira que não deixa de soar auto-referencial e provocativa, aliás, atributos recorrentes da retórica baiana – que a *cultura baiana* é dotada de uma personalidade criativa rica e forte o suficiente para garantir-lhe a qualidade de pólo irradiador, de verdadeira usina sônica que tem inspirado largamente a cena cultural brasileira ao longo do tempo. Uma cultura tão rica e fortemente criativa que inscreveu a Bahia no universo mitológico do Brasil. Sim, a Bahia é um mito que habita o imaginário nacional. Antigo, mas sempre renovado, atualizado, ele tem estado sempre presente nestes já quinhentos anos da aventura brasileira.

Contudo, não vamos tratar do mito – cuja tradução mais contemporânea atende pelo nome de *baianidade*. Vamos tentar explorar algo do que compreendemos como o marco mais geral em que se inscrevem a gênese e o desenvolvimento da *cultura baiana*: a constituição de uma realidade sócio-antropológica que emerge de uma colorida paleta de interculturalidades.

Não se trata, devemos advertir, de uma busca essencialista pela forma mais puramente angelical da *cultura baiana*. Muito ao contrário. A proposta de investigação trafega na contra-mão de qualquer reducionismo essencialista, ainda que existam, neste como em qualquer outro campo particular, matrizes essenciais em jogo e que exigem revelação. Inscreve-se, portanto, a busca, nos percursos acidentados de uma história de lutas, trocas e misturas que, lentamente, tempo afora, foi conformando os contornos identitários do *cultural baiano*.

Já em águas baianas, o que a história nos oferece não é pouco. E é claro que não falamos aqui de tempos extrabrasílicos, de uma pré-história do Brasil – seria aí o caso de enveredarmos por caminhos de uma história ainda não brasileira mas portuguesa, ou dos povos africanos ou dos povos ameríndios; teríamos que viajar, imbuídos de um certo espírito adâmico, ancorar no Estreito de Bering para, a partir daí, dar conta das migrações asiáticas que vieram a formar as populações ameríndias. Uma história que muito nos interessaria, é evidente, porque muito nos explica de nós mesmos. Mas que ainda não é nossa, no sentido literal de uma História do Brasil. Não somos portugueses, não somos africanos, como não somos índios. Somos brasileiros. E de brasileiros, de Brasil e do seu processo histórico só faz sentido falar após o momento em que se deu a ruptura do isolamento atlântico em que viviam os nossos antepassados ameríndios. Brasil mesmo, só depois que os primeiros olhares de cobiça e espanto se cruzaram nas praias de um Porto Seguro, 500 anos atrás.

Pois bem, dizíamos, na Bahia a história (do Brasil) ofereceu-se tão prodigamente que aí cravou o seu ponto de partida. Isto é: goza a Bahia, e ninguém lhe tira, do que o escritor Stefan Zweig chamou de “prerrogativa da ancianidade” (Zweig *apud* Risério, 1993a, p. 114). A Bahia é o lance inicial, o território ancestral da aventura brasileira. Uma ancestralidade que antecede à própria fundação da cidade de Salvador por Thomé de Souza, em 1549, e repousa, certamente, na *aldeia eurotupinambá* (Risério, 2000) de Diogo Caramuru e Catarina Paraguaçu – mancha humana espalhada ali pelas bandas do que hoje são os bairros da Barra e da Graça, onde o pulsar da vida já misturava genes e signos antes mesmo do estabelecimento oficial do processo de conquista e colonização pela Coroa Portuguesa das novas terras descobertas neste lado do Atlântico.

Cidade antiga, e como a vê o professor Cid Teixeira, “única e peculiar”, nascida “em momento irrepetível, num tempo de mutações...” (Teixeira, 1997). Uma cidade que, continua o historiador, nasceu na encruzilhada de dois tempos, de duas concepções de vida,

um entroncamento da Idade Média que se esvaía, com os Tempos Modernos que repontavam; um encontro das visões cautelosas e conservadoras de uma Europa fechada em si mesma, com atitudes ousadas e inovadoras que a abertura ecumênica mais do que aconselhava, obrigava.

Essa encruzilhada do meio do Século XVI é a grande marca desta cidade. Aqui, mais do que em qualquer outro lugar do mundo que se recriava a partir do devassamento dos ‘mares nunca dantes navegados’, estava o lugar predestinado pela geomorfologia para ser o elo do tempo que já era com o tempo que começava a ser (Teixeira, 1998a).

Emergindo na encruzilhada de dois tempos históricos, a Cidade da Bahia foi, também, riscada em cruz por trajetórias histórico-culturais distintas, constituindo-se, assim, singularmente, como um “nó da rede de relações culturais entre a Europa, as Américas, a África e Oriente” (Bião, 2000, p. 28). Filha legítima portanto, do movimento que inaugurou, a partir

daquele entroncamento da História, o processo de “planetarização” do planeta sob a batuta do Ocidente.

Uma filha legítima, legitimamente mestiça. Sim. A mestiçagem¹⁶ é o sinal de nascença que a história imprimiu fundo e forte à Bahia e ao Brasil. Mestiçagem genética e simbólica¹⁷. Aqui se misturaram sangue, suor e signos de ameríndios, portugueses e africanos. Mas desde já avisamos: mestiçagem que se realizou por entre desigualdades, assimetrias e assincronismos que presidiram os encontros, primeiramente, entre conquistadores e conquistados e, logo a seguir, entre senhores e escravos. E que não poderia ser diferente. Afinal, estamos diante de um processo histórico que, como tal, nada tem de equitativo.

¹⁶ Conforme aprendemos com mestre Thales, “O processo da mestiçagem deve ser analisado no Brasil antes como uma expressão do dinamismo social intrínseco de uma sociedade multi-racial do que como um relacionamento de grupos fechados e autodelimitados, como seria o de maiorias e minorias no sentido político e mesmo jurídico de tais expressões” (Azevedo, 1966, p. 1).

¹⁷ É também o professor Thales de Azevedo que, invocando os estudos de Gilberto Freyre, adverte para o fato de que, na sociedade brasileira, a mestiçagem não se restringe ao aspecto estritamente genético da mistura de “raças”. Diz-nos este antropólogo: “Já tivemos oportunidade de chamar a atenção, em nota de homenagem a Gilberto Freyre, como [a] mestiçagem deixou no Brasil, por influência dêsse mestre dos estudos sociais, de ser encarado como algo de ordem estritamente biológica que se refletia biopsiquicamente na mentalidade nacional, de acôrdo com os postulados do evolucionismo dos fins do século passado [século XIX] e com as doutrinas e teorias da escola antropológica de penologia, como pensava, por exemplo, Nina Rodrigues, para vir a ser avaliada como um processo social e cultural de redução das diversidades, das disparidades e mesmo de certos antagonismos sociais entre indivíduos e grupos que entraram na constituição do povo brasileiro” (Azevedo, 1966, p. 3).

Muito bem. Desde o início, o carnaval genético rolou solto em terras baianas. A paisagem humana foi sendo povoada com euroameríndios (certamente os primeiros, filhos do português Caramuru e da índia Paraguaçu), euroafricanos e afroameríndios – que mestiçados entre si acabaram produzindo, ao longo do tempo, um colorido e diversificado panorama de tipos de difícil classificação racial. Tão difícil que levou a que a cor da pele (marca corpórea da *raça*) passasse à condição de “nossa categoria racial central”, categoria sob a qual se escondem as muitas formas que a discriminação racial assume entre nós (Guimarães, 1995, p. 58).

Mas, todo carnaval, não nos esqueçamos, tem suas normas. E este não foge à regra. Lembra o professor Thales de Azevedo, no clássico *As elites de cor numa cidade brasileira – um estudo de ascensão social*, que

As leis portuguesas proibiam, no período colonial, os casamentos de brancos com indígenas e com negros. Extinta a escravatura dos aborígenes, logo foi permitido o casamento dos brancos com índios. Mas já antes disso o clero católico regularizava, por meio do casamento religioso, os numerosos concubinatos entre colonos portugueses e mulheres indígenas. Os casamentos de brancos e indígenas com negros continuaram proibidos por muito tempo. À medida que a mestiçagem entre europeus e africanos aumentava pelas uniões livres, paralelamente crescia o número de casamentos interraciais porque realmente só não eram permitidos os casamentos entre pessoas livres e escravos. Afinal, com a abolição definitiva da escravatura negra, caiu a última barreira aos inter-casamentos (Azevedo, 1996, p. 74).

O historiador Luis Felipe Alencastro (Alencastro, 1985), ao localizar duas eras distintas da mestiçagem moderna nas relações entre a Europa e os povos extra-europeus, fornece-nos uma interessante pista para explicar a intensidade das relações de mestiçagem ocorridas nos primeiros séculos da nossa existência. Na primeira, entre o século XVI e o início do XIX, questões de ordem econômica e religiosa acabaram por facilitar um grau bastante elevado de miscibilidade entre os europeus e os povos que iam sendo incorporados à trama ocidental. Já na segunda era, que se inicia pouco antes

de completada a primeira metade do Oitocentos, as coisas vão se dar de maneira inversa. Um cenário político dominado pelos interesses da burguesia européia na afirmação dos seus respectivos espaços nacionais, combinado a um imaginário que acolhia fervorosamente as teses do “racismo científico” (desigualdade natural entre as raças, superioridade racial européia, miscigenação como fator de degenerescência racial, etc.) reduziram drasticamente os processos de mestiçagem.

Pois bem. Aqui, nos três séculos a que corresponde a primeira era delimitada no trabalho do historiador, num cenário em que se cruzaram a vinda organizada de portugueses no quadro do processo de colonização, a escravização dos índios e a migração compulsória dos povos africanos transformados em mercadoria pelo comércio de escravos, a miscigenação e aculturação foram bastante acentuadas (Alencastro, 1985). Estudos de historiadores portugueses sobre o período, aliás, frisam o fato de que a intensidade do processo de mestiçagem que aqui se deu não encontra paralelo em nenhuma outra paragem do imenso Império Português¹⁸ (Risério, 2000).

Todavia, e é sempre bom reafirmarmos porque o assunto é delicado, nada disso aconteceu em céu de brigadeiro. A mestiçagem não foi um processo ao qual se possa chamar propriamente de harmônico. Nem muito menos foi algo dissociado das relações de dominação prevaletentes na sociedade que então se constituía. Ao contrário. Ela se deu em meio à submissão e destruição das populações indígenas e às violências cotidianas a

¹⁸ Thales de Azevedo recorda que o Brasil é “herdeiro de uma tradição lusa de miscigenação quase irrestrita sob determinados condicionamentos estruturais em que, sem dúvida, atuaram fatores culturais que [...] radicam no seu sistema católico de valores quanto à pessoa humana, contrários a valores de inspiração calvinista atuantes na África do Sul e nos Estados Unidos” (Azevedo, 1966, p. 3). Na mesma direção vão as observações de Sérgio Buarque de Holanda. Lê-se no seu *Raízes do Brasil* (Holanda, 1993, p. 22) que a mestiçagem não aconteceu nas novas terras descobertas como uma novidade. Ao contrário, “a mistura com gente de cor tinha começado amplamente na própria metrópole [...] antes de 1500”, daí serem os portugueses, “já ao tempo do descobrimento do Brasil, um povo de mestiços”, um povo portanto, em que prevalecia “a ausência completa, ou praticamente completa, [...] de qualquer orgulho de raça”.

que eram submetidos os escravos africanos. E, regra geral, valeu-se do estupro praticado pelos senhores brancos contra mulheres africanas e ameríndias. Contudo, é sabido que a história comporta, sempre, grandezas e misérias. O que não a torna um *farwest* hollywoodiano onde duelam mocinhos e bandidos. Não é terreno onde devam vicejar caricaturas maniqueístas e simplificadoras. Daí que ela não reconheça autenticidade a povos-demônios a maldizer ou a povos-anjos a bendizer. Ou seja, a mestiçagem biosemiótica incrustada na pele, no pensar e no sentir brasileiros não é o resultado perverso do cruzamento de portugueses estupradores e genocidas com índios e negros portadores de uma felicidade edênica. Deixemos de lado as demonologizações e idealizações das fantasias a-históricas com que pretendemos expiar culpas, celebrar virtudes e condenar vícios de nossos antepassados.

Não se trata portanto, devemos esclarecer, de um elogio e mistificação da mestiçagem ou muito menos de um *revival* do mito senhorial da *democracia racial*¹⁹ – brasileira ou baiana, tanto faz. O que está em jogo, pelo que foi dito, é tão somente o reconhecimento de que a mestiçagem existiu / existe. E existindo, acabou por produzir, entre nós, uma realidade à qual é impossível sermos indiferentes. Portanto, como negrita Antonio Risério,

Se Freyre mistificou senhorialmente o fenômeno mestiço, a reação a ele tentou eliminar o problema, inclusive com a tentativa de transplante da dicotomização norte-americana do espectro racial, cristalizada na ‘hypo-descent rule’. Nos dois casos, por deformação ou eclipse, a realidade não foi discutida de forma aberta, direta e íntegra. Somos, no entanto, mestiços. E mestiçagem, aviso, não é sinônimo de homogeneidade. Não exclui o pluri nem o trans (Risério, 1997, p. 18).

¹⁹ Aqui o debate, que compreende uma abundante literatura e a presença de pesos-pesados do pensamento social, da arte e da literatura brasileira, foi e continua sendo travado à volta do muito que escreveu Gilberto Freyre, cuja obra seminal, todos sabemos, é *Casa grande & senzala* (Freyre, 1994), publicada em 1933. Este livro, junto com *Raízes do Brasil* (Holanda, 1993) de Sérgio Buarque de Holanda, publicado em 1936, e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr., publicado em 1942, formam uma tríade que, reconhecidamente, rompe com os modelos e paradigmas herdados do século XIX e inaugura novas possibilidades e caminhos para explicar e pensar o Brasil.

Daí que, ao fazermos referência à questão da *democracia racial*, não pretendemos reiterar o que a professora Maria Brandão (Brandão, 1987, p. 38) chamou apropriadamente de “conversa de branco”, ou seja, não se trata de insistir na discussão sobre um problema que se quer referido ao negro “mas em que se desenha a própria ausência deste”. Ao contrário, o que se tem em mente, nos termos acertadamente equacionados por esta socióloga, é a recolocação deste problema do ponto de vista da sua *desracialização* e sua conseqüente inscrição no quadro mais amplo dos “processos de enfrentamento entre categorias sociais no qual são mobilizados elementos culturais e políticos, enfim, institucionais”. Se assim não fosse, estaríamos incorrendo no equívoco de reforçar a idéia de *democracia racial* como uma ideologia que, tendo convenientemente aprisionando o problema numa dimensão exclusivamente *racial*, isto é, “das relações entre grupos com marcas raciais diferenciadas”, acabou por neutralizar a condição do negro enquanto sujeito social o que resultou, historicamente, no plano político, na desqualificação, supressão e repressão dos movimentos negros, e no plano da cultura, em atitudes que variaram da intolerância etnocêntrica – com as práticas culturais dos negros sendo compreendidas como meras reminiscências ou puro fetichismo – à folclorização e turistização desse universo cultural.

O fato é que, diferentemente do mundo anglo-saxão, Estados Unidos à frente, onde a *one drop rule* e o particularismo das *raças* organizam as relações raciais, na sociedade brasileira, em que pesem evidentes e frequentes manifestações de discriminação racial, o universalismo continua prevalecendo seja como arcabouço legal seja como um ideal difuso de *democracia racial* – que não existe e nunca existiu, qualquer um sabe, mas que não cremos que deva estar fora do horizonte do que desejamos enquanto povo.

Convenhamos, esta é uma perspectiva, como ressalta o antropólogo Peter Fry, “nada desinteressante num mundo assolado por particularismos ‘raciais’, ‘étnicos’ e ‘sexuais’ que alhures produzem sofrimento e morte no pretense caminho da igualdade” (Fry, 1995-1996, p. 134). Sabemos todos que, por aqui, *na prática, a teoria é outra*. Mas não podemos esquecer que na sociedade brasileira, lembra-nos este antropólogo, “O ideal da democracia racial e a brutalidade do racismo coexistem de tal forma que é a situação – umas são previsíveis, outras não – que determina qual vai prevalecer” (Fry, 1995-1996, p. 135).

A paisagem cultural também não deixou por menos. O que se viu nesse terreno foi uma verdadeira folia semiótica. Sincretizaram-se símbolos e signos variados. Misturaram-se códigos e repertórios culturais heterogêneos e multitemporais.

No início, apenas índios e europeus. Aqueles, se pouco mais que o uso de alguns utensílios aprenderam dos portugueses, a estes ensinaram tudo que sabiam das plantas, dos bichos e das águas da floresta. Submeteram o colonizador ao que pode ser chamado de uma “pedagogia ecológico-tropical”, sem a qual certamente os europeus não teriam sobrevivido na nova terra. Alteraram hábitos alimentares, introduzindo no cardápio do colonizador a farinha de mandioca, a carne moqueada e o beiju. Contagiaram as práticas médicas lusitanas com suas poções e superstições – no entanto, incapazes de dar combate às tantas e tão devastadoras epidemias com que os portugueses os contaminaram, dizimando-os. Ensinaram aos portugueses a dormir em redes e a usar o tabaco. Ensinaram até técnicas de pregação aos missionários e catequistas – logo a eles que tinham Vieira A *hibridação* alcançou também as técnicas de construção civil - nas descrições da cidade de Thomé de Souza encontramos os fortes, palácios e igrejas desenhados pelo europeu dividindo a paisagem com a arquitetura ameríndia. E nem a natureza escapou imune ao contato. Enriqueceu-se a botânica brasileira, por

exemplo, com coqueiros e mangueiras, plantas originárias de outras terras e que hoje nos soam tão brasileiras (Azevedo, 1959; Risério, 2000).

Logo a seguir, os africanos, que entram (compulsoriamente) no jogo engrossando definitivamente o *melting-pot* tropical. É que já a partir da segunda metade do século XVI chegam, cada vez em maior número e com mais frequência, os escravos. Vêm para alimentar os “moinhos de gastar gente” (Ribeiro, 2001), para produzir a riqueza dos senhores da cana no Recôncavo baiano. Produziram muita riqueza, sim. Mas produziram também, apesar de (e por sobre) toda a “crueldade [que viram] bem de frente”, verdadeiros “milagres de fé” neste ponto extremo do Ocidente, como soube bem louvar a canção de Caetano Veloso²⁰.

Falamos até aqui de mestiçagem. Mas podemos também observar esse processo de formação do *cultural baiano* a partir das noções de *transculturalismo* (Vianna, 1995) ou de *hibridação* (Canclini, 2000). Equivalentes, ambas têm a vantagem de expressar com muito mais propriedade processos *interculturais*, diferentemente das noções de *mestiçagem* – mais limitada ao plano de mesclas raciais – e de *sincretismo* – fórmula que normalmente refere-se a fusões religiosas. A noção de *transculturação* também supera com vantagem, no terreno da reflexão antropológica, a expressão *aculturação*, identificada por Malinowski, conforme faz notar o antropólogo Hermano Vianna, como um “vocábulo etnocêntrico” (Malinowski *apud* Vianna, 1995, p., 172).

Vianna (1995) vai buscar a noção de *transculturalismo* ao cubano Fernando Ortiz, que a introduziu no léxico antropológico através de um livro de sua autoria publicado em 1940. Malinowski, que prefaciou entusiasticamente esse livro, assim resume o conceito desenvolvido pelo estudioso antilhano:

²⁰ Cf. Caetano VELOSO, *Milagres do povo* (Gal Costa, *Mina d'água do meu canto*, São Paulo, BMG/Ariola, 1995).

[Transculturalismo] é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um ‘toma y daca’ como dizem os castelhanos. É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo no qual emerge uma nova realidade, composta e complexa, uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente (Malinovsky apud Vianna, 1995, p. 171).

Na sua tentativa de desvendar o que chama “o mistério do samba”, Vianna (1995) utiliza a noção de *transculturalismo* para explicar o trânsito intenso entre elite e músicos populares do que resultou a transformação do samba em música nacional brasileira – samba e Brasil, dois mestiços de nascença. Este antropólogo, que tem se dedicado ao estudo de manifestações musicais brasileiras, também considerou como um fenômeno *transcultural*, em trabalho anterior (Vianna, 1988), a chegada da música *funk* norte-americana ao Brasil e a sua recepção radicalmente transformadora pela juventude dos subúrbios cariocas.

Já o argentino Nestor García Canclini faz uso do conceito de *hibridação* para investigar os processos culturais contemporâneos em curso nos países latino-americanos. Na sua análise, a convivência entre as tradições e uma modernidade ainda inconclusa e o intenso *diálogo intercultural* que perpassa domínios classicamente separados como os da *cultura erudita*, da *cultura popular* e da *cultura de massa*, acabam por produzir o que chama de “culturas híbridas” (Canclini, 2000).

Num brevíssimo parêntese, vale notarmos a proximidade cristalina entre os conceitos de *transculturalismo* e *hibridação* e o discurso da antropofagia oswaldiana, um dos marcos do modernismo brasileiro e fonte de inspiração de movimentos culturais de vanguarda importantes no Brasil da segunda metade dos novecentos, como se viu, por exemplo, com a Tropicália.

Transculturalismo ou *hibridação*, o resultado entre nós foi, de fato, a configuração de uma nova realidade sócio-antropológica. Realidade

construída a ferro e fogo pelas relações assimétricas entre dominados e dominadores, mas à qual também não faltou (e continua a não faltar) margem de manobra suficiente para o surgimento de mundos culturais paralelos, sempre preches de invenções e reinvenções. Sim, porque processos dessa natureza não comportam esquematismos redutores. São complexas, tensas e intensas as relações *transculturais* que estabelecem entre si os repertórios simbólicos dos grupos hegemônico e subalterno, com resultados variando da segregação à *hibridação*. E foram muitas as formas em que esse jogo aqui foi jogado: rendição, cooptação, dissimulação, desobediência, fuga, resistência, rebelião.

Nesse sentido, somos, os brasileiros, um “Povo-Novo”, ideal-tipo trabalhado por Darcy Ribeiro em sua tipologia das configurações histórico-culturais para designar os povos “oriundos da conjunção, deculturação e caldeamento de matrizes étnicas muito díspares como a indígena, africana e européia” (Ribeiro, 1975, p. 60), verificadas em consequência da expansão colonial européia. Brasileiros, chilenos, paraguaios, colombianos, antilhanos, todos “Povos-Novos” por diferença tanto dos “Povos-Testemunho” - como, por exemplo, mexicanos e peruanos, compreendidos nesse quadro tipológico como representantes modernos das civilizações autônomas pré-colombianas, no caso, respectivamente, a azteca e a inca - quanto dos “Povos-Transplantados” - aqueles que, como os canadenses, norte-americanos, argentinos e uruguaios, resultaram de movimentos migratórios de grupos populacionais europeus em direção à América mas que não experimentaram grandes alterações em sua configuração étnico-cultural .

Com efeito, por aqui não surgiu nenhuma Nova Lisboa, fato tão comum na paisagem urbana norte-americana com suas Nova York, Nova Jersey, Nova Orleans e tantas outras cidades fundadas por imigrantes europeus sequiosos de realizarem o sonho de transplantar-se por inteiro para as terras do Novo Mundo.

O que de fato vingou pelas bandas de cá foi algo novo, diferente do que aqui já estava, diferente, também, do que aqui veio ter. Ou seja, vingou uma cidade tropical de feições luso-afro-ameríndias e seu singular *corpus de cultura*, nascido e crescido sob o fogo e o fluxo cerrado de *interculturalidades*, do que resultaram duradouras, frondosas e sucessivas florações, tanto em *pluri* quanto em *trans*.

II MATRIZES DA FORMAÇÃO CULTURAL BAIANA

Já fundeados em águas da Baía de Todos os Santos, vamos dar seguimento ao terceiro dos exercícios iniciados no capítulo anterior: ou seja, identificar as matrizes que imaginamos como decisivas ao processo de formação histórica da *cultura baiana*.

Vale a pena lembrarmos que, quanto à idéia de cultura, estamos ancorados na convergência prática que, como já fizemos observar anteriormente, borrou os limites conceituais classicamente estabelecidos para a sua compreensão. Assim, o nosso exercício estará dirigido para o sistema de significações que, imbricado ao conjunto das atividades sociais, empresta sentido e organiza as condições em que os baianos relacionam-se entre si e com o mundo à sua volta. São, portanto, as relações de sentido e as práticas de organização simbólica que explícita e implicitamente se concretizam na singularidade do pensar, do agir e do sentir baianos que estão em jogo aqui. O jeito, as artes e as artimanhas dos baianos da Cidade da Bahia, alguns de seus tempos e contratempos, é o que estaremos abordando a seguir.

Não nos anima, entretanto, qualquer ambição de originalidade, no sentido da descoberta de novidades, com este exercício. Escribas mais capacitados já fizeram e refizeram essa trilha em momentos diversos e com reconhecido sucesso. A picada está aberta e é ampla. Vamos aqui apenas segui-la. Trata-se tão somente de uma necessidade objetiva (e de um prazer, porque negarmos ?), pois à organização do campo cultural baiano nos

tempos mais recentes não são estranhos e indiferentes os jogos jogados em outros tempos e o que daí resultou como singular e único.

2.1 A Bahia tem um jeito

O ponto de partida pode bem ser aquele sugerido por um dos que mais brilhantemente percorreram a trilha anunciada, o antropólogo e professor Thales de Azevedo. Na sua aula inaugural do curso de *Estudos Baianos* promovido pela Universidade Federal da Bahia em 1974, mestre Thales, justificando o espírito da iniciativa, afirma:

existe algo de peculiar à Bahia, de tal modo sugestivo que os próprios baianos sentimos o imperativo de nos interrogar, de assumirmos coletiva e intelectualmente a indagação, a crítica sobre a natureza do que é nosso e a necessidade de encontrar uma síntese (Azevedo, 1981, p. 14, grifo nosso).

E ao afirmar a peculiaridade da coisa baiana, não temos dúvida, mestre Thales – quem sabe incentivado por Roger Bastide, que em boa conta tinha o auxílio dos poetas para compreender os contrastes brasileiros (Bastide, 1979) – fez ciência da canção de Dorival Caymmi *Você já foi à Bahia* ?, onde se ouve que “a Bahia tem um jeito / que nenhuma terra tem” (Caymmi, 1978, p. 78).

Albino Rubim, em reflexão bem mais recente, parece compartilhar do observado por Thales de Azevedo e do cantado por Caymmi. Recolhemos no seu texto a afirmação do que chamaríamos de um *jeito contemporâneo de viver a Cidade da Bahia*. Um *jeito* que Rubim (1998, p. 65) vê perpassado pelo pulsar das redes de “televivência” que entrecortam a cidade com suas múltiplas sociotecnologias e sua diversidade de movimentos, ritmos e rearranjos espaço-temporais, mas que não se afasta de suas “singularidades

socioculturais”, expressando-se contemporaneamente na “conjunção dispar e tensa entre modalidades de sociabilidade, como os *shopping centers* e os terreiros de candomblé”. Um *jeito* cuja plasticidade malemolente, por sugestão de outros cantares que não os de Caymmi, Rubim (1998) vai capturar na doce cadência do caminhar da gente baiana.

Pois bem. Se “existe algo de peculiar à Bahia”, se ela tem um “jeito que nenhuma terra tem” – e não temos razões para duvidar seja da observação de professores, seja da sensibilidade de poetas-compositores – é bom lembrarmos que é esse um *jeito* cuja substância se alimenta dos tons fortes do intenso trânsito de *culturas* que gestou o colorido *compósito transcultural* chamado Bahia, e ao qual nos referimos páginas atrás.

E que matrizes movimentaram, ao longo da história, esse trânsito intercultural que possibilitou a constituição de um corpo de formas culturais consangüíneas capaz de dar unidade ao sistema de significações que organiza as práticas simbólicas e a produção de sentido na Cidade da Bahia, tanto de um ponto de vista mais amplo, de uma *sensibilidade baiana*, quanto no sentido mais específico, da criação artístico-intelectual dos baianos ?

2.2 Sensibilidades e ambivalências

Em trabalho recentemente publicado, o ator e professor Armino Bião avança um conjunto de pistas da maior relevância para respondermos à indagação proposta acima. Interessado em “definir as características fundamentais que dão sustentação às artes do espetáculo – e à cultura em geral como um todo – na Bahia contemporânea”, esse trabalho se dedica a identificar as matrizes estéticas (aí entendidas como conjunto particular de características sensoriais e artísticas) que, “*em contato de transculturação entre si*” garantiram consistência, singularidade e total capacidade de diálogo

comunicacional a essas artes e à cultura baiana no seu sentido mais amplo (Bião, 2000, p. 16, grifo nosso).

O primeiro elemento que vamos encontrar compondo o panorama matricial traçado por Armindo Bião corresponde a determinadas características sensoriais presentes na cultura baiana. Duas destas, em especial, são negritadas pelo trabalho. A primeira concerne ao nível de proximidade interpessoal a que as pessoas se permitem. A outra se refere diretamente à questão da percepção sensorial.

Quanto à primeira, o trabalho recorre à proxêmica, uma disciplina dedicada a abordagem semiológica dos dispositivos territoriais. Ou seja, o conjunto dos estudos voltados para a apreensão das relações de espacialidade e territorialidade a partir de “aspectos de contato e de comunicação (logo de diferença e pluralidade) nas relações funcionais de coexistência” (Sodré, 1988b, p. 18). O que está em tela, portanto, é a inteligibilidade da forma social que resulta “dos usos do espaço e dos sentidos em situação de comunicação em diferentes culturas” (Bião, 2000, p. 16).

Nesse caso concreto, a proxêmica nos oferece o resultado de pesquisas de campo realizadas em países e continentes diferentes que constataram, comparativamente, o fato de que alguns povos (os anglo-saxões estariam entre esses) estabelecem suas relações em termos de grandes distâncias pessoais e de um grau reduzido de contato, enquanto que outros (seria o caso tanto dos latinos quanto dos povos que ocupam zonas tropicais ou áreas litorâneas) admitem distâncias pessoais bem menores e um nível elevado de contato. Ou seja, há povos que se tocam mais que outros, que aceitam um nível maior de proximidade interpessoal.

Creemos que não será preciso qualquer esforço para situarmo-nos, os baianos, e confortavelmente, entre aqueles que mais se tocam. E como nos

tocamos ! Dois *beijinhos* aqui, um *cheiro* ali, um *tapinha* nas costas acolá, é assim o cotidiano dos baianos que se conhecem – e, incontáveis vezes, também daqueles que, por acaso, mal se conheceram. Conversamos na fila do banco, do caixa do supermercado ou com o motorista de táxi. Se o ônibus está cheio e estamos sentados, oferecemo-nos para segurar o embrulho ou tomar uma criança ao colo. Abrimos caminho com um sonoro *dá licença* e, claro, com as mãos, com os braços ou ainda, se for Carnaval e a conselho da canção, a gente *mete o cotovelo*²¹. Compomos as multidões que fazem as festas de rua da cidade, momento e lugar onde *tocar e ser tocado/pegar e ser pegado* é quase uma regra e, às vezes, um convite.

O professor Milton Moura (Moura, 2001) revela aspectos essenciais dessa proximidade interpessoal com que os baianos costumam relacionar-se a partir da idéia de “familiaridade”, um dos vetores que esse autor propõe como constitutivo do que chama de “texto da baianidade” e cuja inscrição histórica vemos remontar à sociedade patriarcal. Segundo ele, sob o signo da “familiaridade”, a experiência cotidiana não costuma contabilizar atitudes de “estranhamento radical”, e isso mesmo quando os atores em cena ocupam posições distintas e desiguais. Daí que, “por mais desiguais que sejam em termos de prerrogativas, os indivíduos parecem conhecidos entre si” (Moura, 2001, p. 250) o que faz com que interlocutores distantes resultem ou sejam percebidos como próximos.

Na sua leitura da sociabilidade baiana, Milton Moura descarta, acertadamente, a idéia de uma cidade polarizada entre ricos e pobres, claros e escuros, letrados e analfabetos, de uma cidade dividida por um fosso a impedir qualquer aproximação entre seus opostos. A desigualdade existe, é grande e é fato. Todavia, a experiência dessa desigualdade e o seu reconhecimento se dão a partir de uma “dinâmica complexa de

²¹ Cf. Caetano VELOSO, *Um Frevo Novo* (Caetano Veloso, *Outros carnavais*, São Paulo, Philips/PolyGram, 1989).

estranhamento e reconhecimento” que põe em movimento “distintos mecanismos de trânsito, reconhecimento e acomodação” entre os pólos (Moura, 2001, p. 252-253, grifos do autor). Em meio a essa teia de mecanismos emerge a ambivalência como um requisito vital, um expediente indispensável para o enfrentamento de uma sociabilidade constituída em condições de intensas desigualdades e tradicionalmente afeita a práticas de clientelismo e compadrio.

Assim, se a “familiaridade” que preside as relações sociais sugere e mesmo estimula a proximidade interpessoal entre os baianos, esta por sua vez será maior ou menor em função da ambivalência dos movimentos de atração e repulsa e amor e ódio.

Milton Moura captura essa ambivalência que aproxima e distancia interlocutores na sociabilidade baiana em dois trechos de sua tese de doutoramento em que o cientista cede, sem prejuízo, lugar ao cronista.

No primeiro, distância e proximidade remetem ao texto da mestiçagem.

[Só a idéia de ambivalência permite que se compreenda haver] prazer em dizer: *Minha bisavó era índia, foi pegada de cachorro no mato. O cabelo dela batia aqui...* Ou ainda: *Meu avô era bem pretinho, pretinho mesmo. Minha avó é que tinha os olhos bem azuis, aí nasceu todo mundo assim cabo-verde lá em casa...* A presença do sangue africano ou índio pode ser experimentada como um trunfo, uma garantia de proximidade com aqueles situados em outro patamar social. Da mesma forma, um mestiço de pele mais escura pode mostrar satisfação em dizer: *Meu pai era mais escuro, minha mãe era mais clara. Lá em casa, tem uns que puxaram a ele, outros já puxaram o jeito de minha mãe. Minha irmã, mesmo, é quase da cor dela, bem clara...* (Moura, 2001, p. 252-253, grifos do autor).

No segundo a ambivalência é registrada no terreno da sensibilidade táctil. É o roçar (ou não) de corpos que está em questão.

Tomemos, por exemplo, uma senhora de classe média que deixa de freqüentar uma praia próxima por considerá-la socialmente poluída. É

um horror aquela multidão, a gente não pode nem respirar. Qualquer conhecedor da sociedade baiana percebe que o motivo do horror não é simplesmente a multidão, mas uma multidão de pessoas mais pobres, escuras e barulhentas. A senhora branca, esposa de empresário, escolhe então uma praia distante e quase deserta, na qual não faltam os personagens negros e pobres: Estou indo agora em Aleluia, é um paraíso. Tem uma baiana ótima, adoro ela. Quando eu vou chegando ela já sabe o que eu quero, é outra qualidade de serviço. Não é necessariamente uma posição falsa da senhora branca; ela ama este tipo de relação com a senhora negra que lhe vende acarajé, contanto que isto não aconteça em meio à aglomeração e ao barulho, estando bem demarcados, na praia, os espaços sociais, inclusive o seu nicho de dondoca. Em contrapartida, a baiana também ama sua cliente, gosta de sua presença e da fêria que lhe proporciona, o que não a exime de comentar com alguém de sua extração, quando a freguesa se vai: barona de merda, essa mulher é muito tirada, parece que é melhor do que as outras, pega no acarajé com nojo do azeite mas quer comer... (Moura, 2001, p. 253-254, grifos do autor).

No Carnaval, momento particular e especial da vida baiana, a proximidade, com seus jogos ambivalentes, realiza-se por completo. No território da festa as pessoas se tocam. Melhor, as pessoas se pegam, pois, como bem observa Milton Moura,

O verbo *pegar* não podia ser mais adequado à dinâmica do encontro de todos os atores do Carnaval de Salvador na rua. Representantes de grupos diferentes se *pegam*, seja como fricção, seja como contato desejado progressivamente realizado, seja ainda como agressão. Há uma pulsão irresistível pelo *pegar*. Na zona liminar, cuja configuração mais perfeita é precisamente o *meio fio*, é como se a cidade toda se tocasse e entrasse em interlúdio consigo mesma. O Carnaval oportuniza, propicia e estimula **o máximo de superfície de contato por várias horas durante seis dias contínuos** para quem se apresenta neste *meio fio* geográfico, social e étnico. (Moura, 2001, p. 414, grifos do autor).

A segunda característica sensorial presente entre os baianos, e registrada por Bião (2000) no seu trabalho, deve sua revelação a estudos comparativos centrados em questões urbanísticas e lingüísticas, os quais sugerem uma correlação entre a organização físico-arquitetônica de determinado espaço e determinadas formas de percepção sensorial. Assim, a

percepção visual seria bastante para captar a organização mais “racional” que vamos encontrar em jardins de estilo francês ou inglês, enquanto que os jardins japoneses, com seus jogos de sombra e luz e seus obstáculos a uma apreensão exclusivamente visual, exigiriam para ser integralmente gozados um espectro sensorial mais amplo que incluísse, por exemplo, as sensibilidades térmica e olfativa. Pensando a questão em termos baianos, Bião (2000, p. 17) invoca o espaço dos terreiros de candomblé como uma forma social que, à semelhança dos jardins japoneses, são “mais organizados em função da imaginação, do simbólico e da vivência multissensorial”.

As duas matrizes já identificadas caracterizariam, por assim dizer, especificidades de uma *sensibilidade baiana*. A primeira dá conta do grau elevado de proximidade interpessoal com que as relações se estabelecem na Cidade da Bahia. A segunda informa da multissensorialidade que alimenta os processos de percepção dos baianos – característica, aliás, sumamente valorizada no mundo contemporâneo, organizado cada vez mais a partir da conexão em rede de novas formas de sociabilidade marcadas por televivências e cibervivências.

2.3 Dos falares

Língua e religião são os elementos que Nina Rodrigues, em seu clássico *Os Africanos no Brasil* (Rodrigues, 1988), apresenta como fundamentais à compreensão da vida e da cultura de um povo. Independente do fato de que possa ter uma validade mais universal do ponto de vista antropológico, a sugestão desse pioneiro dos estudos africanistas no Brasil se encaixa como uma luva à compreensão da cena cultural baiana – e se oferece, muito apropriadamente, ao panorama matricial de que estamos nos ocupando ao longo destas páginas.

Em se tratando da Cidade da Bahia e do Recôncavo, língua e religião são, particular e claramente, indissociáveis – e se incluirmos as festas (lembrando que, por aqui, nas procissões do catolicismo barroco ou nas festas do candomblé, santos católicos e divindades africanas jamais se recusaram ao prazer) teremos, então, um *ménage à trois* perfeito. Já no nosso primeiro século de história, línguas (o português e o tupi) e religiões (catolicismo e religiões ameríndias) jogaram o jogo armado à volta da catequese. Na seqüência, com a chegada dos primeiros escravos, o jogo ampliou-se. Os lances seguintes vão ser jogados com a presença decisiva e enriquecedora das línguas²² usadas para saudar e celebrar *voduns*, *inquices* e *orixás*²³.

Assim, podemos dizer que à rica diversidade de línguas que deu forma, entre nós, a uma matriz comunicacional, corresponderam, simetricamente e em tempo real, a riqueza e diversidade de crenças que conformaram a nossa matriz religiosa.

Mas vamos por partes.

É absolutamente perceptível que entre nós vingou um peculiar arranjo lingüístico, com características bastante particulares (Castro, 1983). Aqui, a *última Flor do Lácio*, trazida pelos colonizadores portugueses, produziu uma floração distinta da língua original. Original, mas em nenhuma hipótese uma forma lingüística pura – como diria Vianna (1995). Aliás, a língua portuguesa que nos chega já é, em si mesma, um produto *transcultural*, resultado da combinação de “matrizes celtas, visigodas, judaicas e latinas (pagãs e cristãs)” com “matrizes árabes muçulmanas (durante séculos presentes de

²² Ao longo do texto, os vocábulos referentes aos povos, línguas e religiões africanas serão grafados em itálico e de forma idêntica a como aparecem no artigo *Das línguas africanas ao português brasileiro* de autoria da professora Yeda Castro (Castro, 1984), salvo no caso de citações, onde serão respeitadas as formas utilizadas pelos respectivos autores.

²³ *Inquices*, *voduns* e *orixás* são os termos com os quais, respectivamente, as “nações” *congo-angola*, *jeje-mina* e *nagô-queto-ijexá* designam genericamente suas divindades.

modo dominante na península do sudoeste europeu)” (Bião, 2000, p. 20). Falamos, os baianos, pois, um português muito transformado por línguas africanas, principalmente as de origem *banto* e *ewê-iorubá*, e, ainda por cima, levemente atingido por formas ameríndias (notadamente a tupi-guarani e, complementarmente, a gê-tapuia). Com certeza, está não é exatamente a mesma língua de Camões, Eça e Pessoa.

Nos primeiros anos da colonização, o português falado no Brasil exibiu uma forte influência das línguas dos povos indígenas. Para isso contribuiu, decisivamente, o trabalho de catequese a que foram submetidos os índios pelos missionários católicos. Catequizar, converter, exigia conversar, se fazer entender. Era preciso ensinar aos índios, então, a língua do colonizador. Mas também era preciso aprender as línguas que eles falavam. Daí resultaram, como é óbvio, trocas inevitáveis entre ambos os sistemas lingüísticos, no que foi o primeiro pontapé na formação do português falado no Brasil – ao lado (e muito por conta) da catequese, os casamentos (e concubinatos) entre portugueses e indígenas, também tiveram um papel relevante nesse processo.

O catolicismo ibérico da Contra-Reforma chegou-nos com o colonizador lusitano. Com ele vieram a língua portuguesa e os jesuítas da Companhia de Jesus (e também missionários de outras ordens religiosas, como franciscanos e capuchinhos) para promover a conversão e salvação das almas daqueles *selvagens* que habitavam a terra de Santa Cruz.

Homens do seu tempo, os missionários não eram, pois, inspirados por idéias de neutralidade ética ou relativismo cultural. Não. Os índios podiam ser dotados de *natureza humana*, podiam até ser *bons selvagens* mas não deixavam de ser *espíritos rudes* a quem era preciso reorientar na direção da fé cristã e dos *mores* da Europa civilizada – ainda que lhes fossem permitido

conservar os costumes e práticas que não atentassem contra os cânones católicos.

Mas a catequese implicava bem mais do que trocas lingüísticas. Aos índios era também preciso tapar a nudez; impedir os *maus costumes* – como comer carne humana, embebedar-se com *cauim*, praticar a poligamia e o sororato²⁴ –; impor as noções de temor e sujeição, que eles desconheciam; forçar a adoção de formas de organização social e política estranhas. Era fundamental conquistar e fazer dos *curumins* catequistas bilíngües; eliminar *pajés* e *pajelanças* – substituindo-os pelas *poçangas* e superstições da medicina européia –; afastar os índios dos colonos, sempre dispostos a submetê-los ao cativo e à escravidão e fonte permanente de muitos vícios.

No entanto, se de um ponto de vista mais geral a catequese e a colonização desorganizaram a sociedade e a cultura indígenas, no que concerne exclusivamente ao plano da fé os resultados não foram exatamente um retumbante sucesso. Ou seja, o objetivo de substituir Tupã pelo Deus e santos católicos obteve, no mais das vezes, êxitos apenas individuais – com os resultados variando conquanto a catequese fosse feita nas próprias aldeias (um processo mais propriamente “aculturativo”) ou nos aldeamentos criados pelos jesuítas (onde prevalecia a compulsoriedade da deculturação e, posteriormente, a “reenculturação”) (Azevedo 1959).

²⁴ Trata-se de uma instituição matrimonial, bastante comum em muitas tribos indígenas, em que uma irmã participa da vida conjugal da outra. Conforme Thales de Azevedo, “apesar do horror que lhes causaram a poligamia e o sororato, empenharam-se os padres em conciliar o sistema de parentesco dos *tupi* com o direito eclesiástico, de modo a poderem abençoar as uniões *in lege naturae* de tios com sobrinhas e outros parentes próximos, incestuosas entre europeus. Nesse sentido [o padre jesuíta Manuel da] Nóbrega sugeriu ao fundador da Companhia [de Jesus] que apelasse ao Papa para que dispensasse os índios de certas prescrições do direito positivo relativas à consangüinidade, porque uma das dificuldades ao casamento cristão de índios eram os impedimentos derivados de parentesco (Azevedo, 1959, p. 46).

É fato que as línguas ameríndias têm, ainda hoje, uma presença notável no português falado no Brasil²⁵. É o que acontece, em particular, em algumas regiões brasileiras como o Centro-Oeste e a Região Amazônica, onde a dominância do português não impede trocas e combinações com as línguas indígenas aí faladas. Mas é na toponímia brasileira (na culinária também, ainda que em menor grau) que se fixaram de forma mais exuberante vocábulos indígenas. Salvador e o Recôncavo são ricos nesse aspecto. Por aqui, há séculos, a bela sonoridade da toponímia tupi ensina os caminhos e previne os perigos da terra. Ensina e previne, sim. Lembra Risério (1993 p. 79-80) que o “tupi primava pelo pragmatismo. Assinalava com precisão, como roteiro tático de sobrevivência tribal, a característica mais saliente de cada lugar”. *Abaité*, por exemplo, que em tupi significa medonho, funesto, certamente foi o nome escolhido para batizar a conhecida lagoa como forma de prevenir do perigo de se morrer afogado nas suas águas negras. E temos mais: Itapuã, Itagira, Curuzu, Jaguaribe, Iguatemi, Itinga, Ipitanga, Itaparica, Iguape ...

²⁵ Regra geral, quando se pensa na língua dos índios brasileiros o que nos vem à mente é o tupi-guarani – que não é exatamente uma língua e sim um tronco lingüístico. A associação imediata pode ser explicada, particularmente, pelo fato de ter sido este o grupo lingüístico predominante entre as tribos que habitavam quase toda a costa brasileira, local onde se deram os primeiros e mais intensos contatos entre índios e colonizadores, resultando daí a sua participação na formação do português falado no Brasil. Mas o universo lingüístico dos povos indígenas no Brasil pode ser considerado uma verdadeira Babel. Ao todo são 191 línguas vivas, segundo levantamento realizado pelo *Summer Institute of Linguistics - SIL*, uma ONG mundial, com sede nos Estados Unidos e cuja principal área de atuação é o estudo de línguas e da literatura indígenas, o que lhe valeu um reconhecimento formal da Unesco. E esse número era muito maior. O *SIL* estima que 75% das línguas indígenas faladas por aqui desapareceram desde a chegada dos portugueses no século XVI. Destas quase duas centenas de línguas, no entanto, muitas constam no banco de dados do *SIL* como praticamente extintas (42) ou com alto risco de extinção (91). Algumas dessas línguas que enfrentam o perigo de desaparecer completamente são faladas por não mais que quatro ou cinco pessoas. Entre aquelas com o maior número de falantes e que não correm risco imediato de extinção encontramos o *creole*, utilizada por cerca de 25 mil pessoas no Amapá, o *caingangue*, espalhada por sete Estados brasileiros e com um número de aproximadamente 18 mil falantes, o *caiwá*, originária do tronco tupi-guarani, falada por 15 mil brasileiros e o *terena*, utilizada por 15 mil pessoas no interior de Mato Grosso do Sul (Pereira, 2001).

Contudo, e é Gilberto Freyre²⁶ quem observa, as línguas africanas, no seu conjunto, foram o principal vetor de transformação do português trazido da Metrópole²⁷. Esse sociólogo, recorrendo a estudos de lingüistas, afirma que

não apenas vocábulos soltos, desconjuntados, se acrescentaram à língua do colonizador europeu: verificaram-se alterações ‘bastante profundas, não só no que diz respeito ao vocabulário, mas até ao sistema gramatical do idioma’ (Freyre, 1994, p. 333).

Pois bem. As línguas africanas que imprimiram fundo sua marca ao português foram as de origem *banto* e *ewê-iorubá*.

As formas verbais originárias das línguas *bantos* – uma designação geral para as línguas que no Brasil são conhecidas como *congo* e *angola* (onde predominam o *quicongo* e o *quimbundo*, e em menor medida o *umbundo*) – estão mais integradas ao sistema lingüístico do português devido ao fato de serem as de presença mais antiga na região (Castro, 1983). Os *bantos*, povos da África subequatorial, chegaram ao Brasil durante todo o século XVII no segundo ciclo do tráfico de escravos que Verger (1987) identificou como o “ciclo de Angola e do Congo”. Entretanto, em que pese essa integração com o português, que faz com que elas apareçam de uma maneira mais difusa e diluída na Cidade da Bahia, as línguas *bantos* são claramente perceptíveis “no plano lexical – audíveis em terreiros de

²⁶ Gilberto Freyre (1994, p. 333-335), em *Casa Grande & Senzala*, relaciona um conjunto expressivo de vocábulos africanos que compõe o nosso falar cotidiano (“caçamba, denço, cafuné, lubambo, mulambo, caçula, quitute, mandinga, muleque, camundongo, munganga, cafajeste, quibebe, quengo, batuque, banzo, mucambo, bangüê, bozô, mocotó, bunda, zumbi, vatapá, caruru, banzé, jiló, mucama, quindim, catinga, mugunzá, malungo, birimbau, tanga, cachimbo, candomblé”) e chama a atenção para uma forma tipicamente brasileira de colocação do pronome surgida por conta da influência das línguas africanas no português. Falamos *me diga, me espere, me dê*, ao lado das formas portuguesas *diga-me, espere-me e dê-me*.

²⁷ Nos seus estudos, a professora Yeda Castro (Castro, 2001) ressalta a importância das semelhanças estruturais existentes entre as línguas africanas mais faladas no Brasil e o português arcaico, como um fator que facilitou a integração desses dois sistemas lingüísticos, tornando possível, por exemplo, a continuidade do tipo “prosódico” de base vocálica da forma brasileira.

candomblé do rito congo-angola, nas composições carnavalescas dos blocos ‘afro’, num dia comum numa rua qualquer da cidade” (Risério, 1993b, p. 168).

Já as formas lingüísticas dos grupos *ewê* (o *fon* em particular) e *iorubá*, diferentemente das línguas *bantos*, são de presença mais recente entre nós. Chegaram com os povos escravizados oriundos da costa ocidental da África superequatorial, nos dois últimos ciclos do tráfico de escravos, o da “Costa da Mina durante os três primeiros quartos do século XVIII” e o da “baía do Benin [ex-Daomé] entre 1770 e 1850, estando aí incluído o período do tráfico clandestino” (Verger, 1987, p. 9). Além da participação mais recente que os *bantos* na cena baiana, os negros escravizados oriundos dessas regiões experimentaram, aqui chegando, condições particulares que lhe garantiram uma maior coesão cultural, o que, em se considerando ainda as semelhanças fonéticas entre o *iorubá* e o português, facilitou sobremaneira a preservação (e o estudo) das suas línguas que se mantêm, particularmente, no terreno da linguagem litúrgica dos candomblés das “nações”²⁸ *jeje-mina* (de língua *fon-ewê*) e *nagô-queto-ijexá* (de língua *iorubá*)²⁹ (Castro, 1983; Risério, 1993b).

O resultado desses múltiplos contatos produziu uma realidade lingüística que a etnolingüista Yeda Castro batizou de “falares baianos do Recôncavo e da cidade do Salvador” (Castro, 1983, p. 82). Nestes “falares” a

²⁸ O termo “nação”, como é utilizado no candomblé, não tem qualquer correspondência com o sentido geo-político com que costumamos empregar esta palavra. Conforme explica Yeda Castro, a idéia de “nação” remete a um “repertório lingüístico, genericamente chamado de *língua-de-santo* [que] compreende uma terminologia religiosa operacional, de caráter mágico-semântico e de aparente forma portuguesa, mas que repousa sobre sistemas lexicais de diferentes línguas africanas que provavelmente foram faladas no Brasil durante a escravidão, vindo a constituir uma língua ritual, mítica, que se acredita pertencer à nação do *vodun*, do *orixá* ou do *inquice* e não a determinada nação africana política atual. Dessa maneira, durante as cerimônias litúrgicas dos cultos em geral, canta-se para os *voduns* em *jeje-mina*, para os *orixás* em *nagô-queto-ijexá*, para os *inquires* em *congo-angola*” (Castro, 1983, p. 84-85, grifos da autora).

²⁹ Em que pesem as diferenças existentes, o que já foi comprovado por pesquisas etnográficas e históricas, na Bahia, os grupos étnicos de língua *iorubá*, provenientes de nações diversas, são indistintamente chamados de *iorubás*. Na linguagem do *povo-de-santo*, todavia, os termos *nagô* (forma utilizada no atual Benin para designar os *iorubás*, independente da sua nação de origem) e *ijexá* são os mais utilizados (Lima, 1984).

imbricação língua/religião revela-se de maneira absolutamente cristalina. É a relação indissociável entre o-que-e-como-se-fala e no-que-e-em-como-se-crê que demarca os limites e dá substância a cada um dos cinco níveis em que essa especialista localiza as modalidades dos “falares baianos” (sem prejuízo do que considera as “interações e interrelações” existentes entre eles e não deixando de lembrar da influência das línguas ameríndias neste conjunto). São eles: i) a linguagem litúrgica dos candomblés da Bahia; ii) a linguagem com que usualmente se comunica o *povo-de-santo*, como são designados os membros e adeptos dos candomblés; iii) a linguagem popular da Bahia; iv) a linguagem já transformada pela educação e de uso corrente regional na Bahia; v) a linguagem do português de uso corrente no Brasil em geral.

De um ponto de vista estritamente referido à matriz comunicacional, no entanto, uma semelhança de caráter mais geral entre os sistemas lingüísticos que forjaram os “falares baianos”, para além das que concernem especificamente à estrutura das línguas em questão, deve ser destacada. Trata-se da oralidade³⁰, um traço dominante entre as línguas africanas e ameríndias e que não era de todo ausente da língua portuguesa³¹.

³⁰ Em entrevista recente a um jornal local, por ocasião do lançamento do seu livro *Falares Africanos na Bahia*, a professora Yeda Castro atribuiu o descaso com que as línguas africanas têm sido tratadas no Brasil à “falta de conhecimento por conta do preconceito da Academia em admitir que línguas de tradição oral pudessem influenciar uma de tradição literária, como é o caso do português”. Por conta desse desconhecimento, lembra a etnolingüista, dicionaristas importantes, como Aurélio Buarque de Holanda e Antônio Houssais, acabaram cometendo “erros estapafúrdios”. Dessa entrevista, destacamos dois erros, no mínimo risíveis. Com a palavra Yeda Castro: “Aurélio e o Houssais descrevem balangandã como uma onomatopéia, palavra que representa o som do objeto tilintante, a exemplo dos colares das escravas, no nosso caso. Na verdade, é de origem banto (mbalanganga) e quer dizer tanto penduricalho quanto testículos. Você pode imaginar testículos que tilintam ? Outro termo risível é cafuzo, apontado no Aurélio como uma corruptela de “cara fusca”. Ai, você vai olhar o que quer dizer fusca e descobre ser uma marca de automóvel da Volkswagen. Cafuzo vem do banto nkaalafunzu e quer dizer mestiço” (Castro, 2001).

³¹ Segundo Armindo Bião, o português, a exemplo de outras línguas como o árabe, o japonês e o hebreu, não reproduziu integralmente a língua falada na sua matriz escrita. Daí que esta língua “reserva historicamente ainda grande poder à oralidade na constituição da cultura lusófona” (Bião, 2000, p. 19).

Registremos, portanto, a oralidade como mais uma das matrizes que alimentam o compósito das formas culturais baianas. Sua integração no conjunto matricial que estamos tentando traçar, ressaltamos, se dá em sintonia fina com as especificidades da *sensibilidade baiana* anotadas mais atrás, em particular pelo fato de que a oralidade remete, em muito, a uma comunicação de tipo multissensorial.

Assim, a matriz da oralidade, dominante na forma de comunicação que prevalece entre os baianos, diferentemente das sociedades em que as formas escritas desempenham um papel central, valoriza elementos tais como: o olfato, a audição e o tato e não tão exclusivamente a percepção visual; uma temporalidade referencial em que o passado permeia fortemente os processos de educação e socialização em detrimento de um tempo futuro; múltiplas formas espetaculares que convivem deshierarchicalmente; e um funcionamento mais equilibrado dos hemisférios do cérebro humano, relativizando, dessa forma, a importância e a primazia do hemisfério esquerdo como espaço de racionalidade (Bião, 2000).

2.4 Dos deuses

Continuando por partes, voltemos os olhos para o que estamos considerando como matriz religiosa.

Logo a seguir ao desembarque dos *soldados* da Companhia de Jesus, a matriz religiosa baiana, que então estabelecia os seus primeiros contornos em meio aos embates da catequese, vai receber o potente influxo das religiões africanas. Logo a seguir sim, porque já a partir da metade do século XVI começam a chegar os primeiros escravos africanos para as plantações de cana do Recôncavo – num movimento que vai durar até a metade do Oitocentos. E eles não chegam sozinhos. Trazem consigo seus deuses –

aliados que serão fundamentais para organizar espaços de resistência simbólica e garantir sua sobrevivência e continuidade cultural em meio aos horrores da vida em cativeiro.

Dos primeiros escravos que aqui chegaram, no chamado “ciclo da Guiné” (Verger, 1987), pouco se sabe. Mas o “ciclo” seguinte traz os povos *bantos* escravizados das regiões de Angola e do Congo. E estes chegam em massa por todo o século XVI. Com sua língua, sua religião, seus costumes, os *bantos* vão dar forma e conteúdo a um exuberante mundo cultural que vai correr paralelo àquele da elite escravocrata da sociedade colonial, marcando forte e fundo a vida baiana.

São de origem *banto*, como registramos, inúmeros vocábulos e formas lingüísticas que compõem os nossos “falares”. Como são também criações dos *bantos*, trazidas das suas terras de origem ou por eles aqui inventadas, o samba, a umbigada, a capoeira, a cuíca, o berimbau e o candomblé.

Sim. O candomblé chega à Bahia com os *bantos*³². E não são poucos os registros que suportam essa afirmação. Vamos encontra-los em cartas, crônicas e nos versos da poesia seiscentista de Gregório de Mattos. Resistiram ao tempo; resistiram a tudo. Tanto é que, quatrocentos anos depois da chegada dos *bantos* à Bahia, os *inquices* continuam a ser louvados e cantados nas *casas-de-santo* da *nação congo-angola*.

³² Segundo a professora Yeda Castro (Castro, 1983), *candomblé* é uma palavra de origem *banto*. A mesma opinião é compartilhada, entre outros, pelo antropólogo Pierre Verger – “a palavra candomblé, que designa na Bahia as religiões africanas em geral, é de origem bantu” (Verger, 1993, p. 31). Já Edison Carneiro tem opinião contrária. Argumenta, este etnólogo e folclorista, que as línguas *bantos* desconhecem os encontros consonantais como *bl* e *br*, daí que, alerta, o termo *candomblé*, muito possivelmente, “tenha sido imposto, de fora, ainda que não possamos imaginar como, aos cultos da Bahia” (Carneiro, 1977, p. 21). Parece-nos, no entanto, que a explicação apresentada por Yeda Castro, que leva em conta, inclusive, o argumento de Edison Carneiro, é bastante convincente. De acordo com essa pesquisadora, o termo *candomblé* “vem do étimo banto “*kâ-n-dómb-id-é* > *kâ-n-dómb-éd-é* > *kâ-n-dómb-él-é*”, derivado nominal de verbal de “*kù-lómb-à* > *kù-lómb-à* > *kù-dómb-à*, *louvar*, *rezar*, *invocar*, analisável a partir do protobanto “*kò-dómb-éd-á*”, *pedir pela intercessão de*. Logo, *candomblé* é igual a *culto*, *louvor*, *reza*, *invocação*, sendo o grupo consonantal - *bl* - uma forma brasileira, de vez que não existe nenhum grupo consonantal em banto (Cf. em espanhol sul-americano, *candombe*, com o mesmo significado)” (Castro, 1983, p. 83-84).

A contribuição *banto* à formação da matriz religiosa baiana não fica restrita aos candomblés. São eles os fundadores das primeiras irmandades ou confrarias negras, base do que podemos chamar de catolicismo popular brasileiro – denominado por Roger Bastide de "catolicismo negro" (Bastide *apud* Verger, 1984). Nascidas sob a égide da Igreja Católica como uma forma de conquistar almas para o seu rebanho e ao mesmo tempo combater os cultos africanos, as irmandades ou confrarias – organizadas separadamente por etnias – acabaram transformadas pelos negros, a exemplo do que já haviam feito com o candomblé, em importantes espaços de solidariedade étnica³³ e resistência cultural. Assim é que nas festas dedicadas aos santos católicos, das quais participavam os negros organizados nestas irmandades, às ave-marias e padre-nossos seguiam-se os batuques com que os negros celebravam seus *inquices* e animavam suas rodas de samba. Em termos de uma leitura antropológica podemos dizer que ao papel aculturativo pensado pela religião oficial para as irmandades, os negros responderam com os tambores contraculturativos do candomblé.

O candomblé foi trazido da África pelos *bantos*, mas os terreiros de candomblé *jeje-nagô* são uma recriação baiano-brasileira de formas de sociabilidade trazidas da África. Ou seja: não existiam na África tal qual se estabeleceram por aqui. É o que ensinam vários e importantes estudiosos da matéria.

O professor Vivaldo da Costa Lima entende a expressão *jeje-nagô* como “significativa do tipo de cultos religiosos organizados na Bahia, principalmente sobre os padrões culturais originários dos grupos *nagô-iorubá* e *jeje-fô*” (Lima, 1984, p. 16). Risério (2000, p. 268) refere-se ao terreiro *jeje-nagô* como uma “entidade sintética e sincrética”. Compreensão idêntica expressa Muniz Sodré que considera o terreiro, “forma social negro-

³³ Os fundos recolhidos pelas irmandades eram destinados a socorrer seus membros em situações como doença e morte e, também, à compra de cartas de alforria de escravos.

brasileira por excelência” (Sodré, 1988b, p. 19), a “síntese original” (p. 51) de uma “África qualitativa que se faz presente, condensada [e] reterritorializada” (p. 52-53).

Não se trata, pois, de um transplante e sim de uma construção³⁴. Como também não se pode falar de uma simples preservação paralisante da tradição. Ao contrário, o terreiro é um espaço onde a tradição afirma-se, recriada, como elemento capaz de garantir a permanência do universo simbólico negro face à descontinuidade histórica provocada pela violência da escravidão. Nesses termos, podemos ver o terreiro (*jeje-nagô*) como uma reterritorialização étnica operada pela via do sagrado em terras brasileiras, ou seja, uma forma social de condensar a realidade fragmentada parida pelos movimentos da diáspora africana.

A idéia de síntese está presente, também, no importante estudo de Juana Elbein dos Santos, *Os Nàgô e a morte*. Passamos a palavra à pesquisadora:

O ‘terreiro’ concentra, num espaço geográfico limitado, os principais locais e regiões onde se originaram e onde se praticam os cultos da religião tradicional africana. Os *òrisà* cujos cultos estão disseminados nas diversas regiões da África *Yorùbá*, adorados em vilas e cidades separadas e às vezes bastante distantes, são contidos no ‘terreiro’ nas diversas casas-templos, os *ilé-òrisà* (Santos, 1986, p. 34, grifos da autora).

³⁴ A idéia do terreiro como um “espaço construído” (com a idéia de “construção” aqui empregada com um sentido claramente de estratégia de resistência e continuidade) não é um fenômeno exclusivamente brasileiro. Como informa Muniz Sodré, “São numerosos em todo o mundo os casos de grupos étnicos que, diante da ameaça de desintegração, combinam-se institucionalmente com outros, gerando formações sincréticas e originais. Sabe-se, por exemplo, que a tribo norte-americana dos seminóles, a maior do Estado da Flórida, constituiu-se a partir de diferentes grupos indígenas dispersados pela colonização européia. São também familiares a historiadores os casos de negros nos Estados Unidos que, fugindo ao domínio dos brancos, tornaram-se indígenas, aderindo a usos e costumes dos seminóles e alcançando mesmo a condição de guerreiros temíveis. Registros idênticos fazem-se a propósito dos Natchez (Louisiana), que combateram ao lado dos negros em 1730, para tentar salvar as terras indígenas sagradas. Também na África, as guerras santas muçulmanas (*jihads*) ensejaram a adesão de etnias variadas (Sodré, 1988b, p. 55-56, grifo do autor).

O trecho de Juana Elbein que acabamos de citar esclarece de todo a afirmação de tratar-se, o terreiro *jeje-nagô*, de uma recriação (baiana), uma realidade sintética, sincrética, condensada e concentrada. É que nas partes da África Ocidental onde habitavam os povos iorubanos, originalmente, uma região ou uma cidade cultuava e celebrava como seu patrono um único orixá, pois se supunha haver uma relação de ancestralidade entre a dinastia local e a divindade cultuada, ou seja, cultuava-se o orixá em obediência a uma linhagem familiar. Assim, *Oxóssi* era o orixá que predominava em Ketu; *Oxalufá*, em Ifan; *Oxaguiã*, em Ejibê; *Xangô*, em Oió; *Iansã*, em Irá; *Ogum*, em Ire; *Oxum* em Oxogbô e assim por diante.

Acontece que, diferentemente do ocorrido com os escravos de origem *banto* que aqui chegando foram distribuídos de forma dispersa pelo território da colônia, os escravos de origem sudanesa, os *jejes* e *nagôs*, chegados durante o último período da escravatura, entre finais do século XVIII e a primeira metade do século seguinte, foram concentrados em determinadas áreas do Nordeste, e em particular na Bahia. Em grande número, reunidos na mesma cidade ou região, conectados entre si e com seus locais de procedência, esses distintos grupos que já eram ligados pela origem comum e semelhança de costumes e práticas religiosas, acabaram por estabelecer contatos que resultaram na invenção-criação de um novo espaço, de um território político-mítico-religioso, o *terreiro*³⁵, como forma de preservar um patrimônio simbólico capaz de garantir a sua sobrevivência e continuidade

³⁵ Os terreiros *jeje-nagô* surgem nas primeiras décadas do século XIX. O primeiro de que se tem notícia foi criado por escravas libertas, originárias de Ketu, pertencentes à Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte. Instalado inicialmente com o nome de *Axé Airá Intilê* nas imediações da Igreja da Barroquinha, mudou-se por diversas vezes, indo fixar-se em definitivo na avenida Vasco da Gama já com o nome de *Ilê Iyanassô*, lá permanecendo até hoje onde é popularmente conhecido como *Casa Branca do Engenho Velho*. Do *Ilê Iyanassô* nasceram dois outros grandes terreiros, ainda hoje presentes na vida baiana. Um deles, o *Iyá Omi Axé Iyamassê*, situado no Alto do Gantois, no bairro da Federação, teve como sua *ialorixá* mais famosa, *Iyá Omi Axé Iyamassê*, a Mãe Menininha do Gantois (Escolástica Maria da Conceição Nazaré). O outro, o *Centro Cruz Santa do Axé do Opô Afonjá*, está situado no bairro de São Gonçalo do Retiro e é dirigido hoje por Mãe Stella de Oxossi, *Odé Kayodé* (Verger, 1993).

cultural na diáspora. Resumidamente: “como foram aqui compactados, eles também compactaram os seus deuses” (Risério, 2000, p. 268).

Falamos do candomblé *jeje-nagô* como uma entidade sincrética (páginas atrás, também utilizamos a noção de sincretismo, permutada, sem mais, com as de mestiçagem, hibridização e transculturalidade, para caracterizar a cultura baiana num plano mais geral). É esta uma afirmação que, pelo ruído que costuma causar, merece algumas poucas considerações. Até porque estamos tratando de candomblé, cujos membros costumam ser muito ciosos quando estão em jogo questões que digam respeito à *pureza* dos seus ritos e à *originalidade* de suas *casas*. Como lembra o professor Vivaldo da Costa Lima, *Obá odofin* da *Sociedade da Cruz Santa do Opô Afonjá*, o *povo-de-santo* “tem mais consciência étnica do que os antropólogos e sociólogos supõem” (Lima, 1984, p. 18).

Sincretismo³⁶, que etimologicamente significa *misturar junto com*, é um processo que corresponde a uma troca de influência, a uma afetação recíproca entre dois termos distintos. Do ponto de vista religioso, portanto, o sincretismo implica a transformação recíproca das liturgias que entraram em contato. E não é algo incomum, que só aconteça com determinados sistemas religiosos. O Cristianismo, por exemplo, no seu processo de expansão, assimilou e foi assimilado por sistemas de culto os mais distintos.

Nessa perspectiva, não se pode duvidar de que o candomblé como um todo tenha experimentado processos sincréticos. Os cultos *bantos* praticados na Bahia seiscentista, por exemplo, chegaram até aos dias atuais certamente reelaborados e reinterpretados em função dos contatos com os sistemas litúrgicos *iorubás* que chegaram muito depois às terras baianas. Lima (1984, p. 19) ressalta que, em que pesem a afirmação de fidelidade à ortodoxia pelas *casas-de-santo* e a manutenção “dos padrões mais característicos e

³⁶ Do grego *syn-kerami* (Sodré, 1988b)

distintivos de suas culturas formadoras”, são evidentes os sinais dos “mútuos empréstimos ostensivos e das influências perceptíveis no ritual como na linguagem” entre as diversas *nações* do candomblé – a própria expressão *terreiro jeje-nagô* guarda um sentido absolutamente sincrético, pois “mistura” os sistemas de culto das *nações jeje-mina* (de língua *fon-ewê*) e *nagô-queto-ijexá* (de língua *iorubá*). Aliás, lembra Lima (1984, p.18), “É muito difícil encontrar uma pessoa da seita, um velho pai-de-santo ou mãe-de-santo que diga que sua ‘casa’ é jeje-nagô”.

Mas já quando o que está em tela é o que antropólogos e sociólogos costumam referir como sincretismo religioso que se teria estabelecido entre o candomblé e o catolicismo, a questão muda de figura. O que ocorreu neste caso foi um sincretismo de segunda ordem, ou seja, não houve a rigor um processo de *mistura junto com* mas sim uma *mistura sem acréscimos* porque, como negrita Muniz Sodré, as liturgias católica e africanas são

sistemas simbolicamente incompatíveis: o Catolicismo é *apenas religião*, comprometida com uma economia industrialista vocacionada para a dominação universal do espaço humano, enquanto o culto gêge-nagô tem motivações patrimonialistas de grupo, ecológicas, e não se define exclusivamente por parâmetros ideológicos de religião (Sodré, 1988b, p. 58, grifo do autor).

Assim,

Ao associarem alguns de seus deuses, os orixás, com santos, da religião católica, os negros não sincretizavam coisa alguma mas respeitavam (como procediam em relação aos deuses das diversas etnias) e seduziam as diferenças graças à analogia de símbolos e funções (Sodré, 1988b, p. 58).

Fica claro, portanto, que os contatos pluriculturais que aproximam os contrários³⁷, como ocorreu aqui entre as *nações* do candomblé e o *rebanho*

³⁷ Muniz Sodré faz notar que processos semelhantes ocorreram em outras regiões do continente americano. Segundo ele, “Essa questão do sincretismo mítico-religioso entre culturas de Arkhé, marginalizadas pelo Poder dentro de um território nacional, é tão pertinente no Brasil com em outros países da América do Sul, América Central, Caribe e

cristão³⁸, não implicam a dissolução das diferenças numa unidade qualquer. Nem muito menos se trata, como assinala Moura (2000, p. 260), de “uma banal correspondência biunívoca entre entidades de uma e outra religião”. O que esteve (e está) em jogo é uma “dinâmica” que, pela riqueza de suas “experiências e significações”, é avessa à rapidez calculada das formulações simples e simplistas com que, regra geral, é tratada, entre outros, pela mídia, pelos discursos oficiais e pelo mundo do turismo. Daí que, como diz com propriedade o *povo-de-santo*, “lugar de santo é na igreja, lugar de orixá é no terreiro”.

Mas não são os terreiros *jeje-nagô* a única invenção baiana no campo religioso. No início do século XIX, surge na Bahia uma manifestação cultural a que chamamos de *candomblé-de-caboclo* – contemporânea, portanto, dos primeiros terreiros *jeje-nagô*.

Mas, atenção. Não se trata de nenhuma volta triunfal de Tupã. *Cobra Coral, Sultão das Matas, Atumbancé, Jurema, Laje Grande, Martim Pescador, Ogum Marinho, Capangueiro, Jubiabá, Pena Branca, Jundiara ...* não são divindades indígenas. São uma invenção baiana, uma recriação simbólica da figura do índio pelas camadas populares da Bahia (Santos, 1995; Risério, 2000). São tanto uma forma de prestar tributo e expressar respeito pelos donos ancestrais da terra, como, também, um resultado óbvio das muitas trocas que negros e índios experimentaram por aqui ao longo de séculos de contato.³⁹

mesmo nos Estados Unidos (...) Assim, as igrejas conhecidas como ‘Divine Spiritual Churches’, na região de New Orleans, organizaram-se liturgicamente a partir de elementos do culto africano aos ancestrais, do sionismo sul-africano, do cristianismo fundamentalista e de crenças indígenas norte-americanas” (Sodré, 1988b, p. 60, grifos nossos).

³⁸ Essa “sedução das diferenças” por “analogia de símbolos e funções” que presidiu os contatos entre o catolicismo e as religiões africanas aparece magnificamente descrita no livro *Orixás* de Pierre Verger (Verger, 1993, p. 25-28).

³⁹ A forte presença do *caboclo* no imaginário baiano não está restrita ao espaço exclusivamente religioso. Ele é uma figura central do desfile cívico-carnavalesco que marca as festividades do Dois de Julho, data em que os baianos comemoram a independência da Bahia (sobre a presença do *caboclo* nas festas comemorativas do Dois de Julho consultar Sampaio, 1988; Reis & Silva, 1989; Santos, 1995 e Albuquerque, 1999). Nesse dia, os

Nos últimos anos, no entanto, questões ligadas à “legitimidade” africana do candomblé levaram a que se ocultasse a presença de *caboclos* ou *encantados* nos terreiros das várias “nações” (Santos, 1995). Mas, independente do fato de constituírem uma “nação”, de terem suas “casas”, suas “obrigações”, seu “fundamento”, seu “preceito” e seu “samba” – “Um samba muito bonito, uma coisa linda ! Viola, caxixi, ganzá, um atabaque” (Ferreira, 1984, p. 63) – não é incomum vê-los a sambar e a cantar em português em muitas *casas-de-santo*, algumas até muito ciosas de sua “pureza africana”.

Pois muito bem. Dos *deuses* e *falares* da Cidade da Bahia, que em conjunto tecem, como acabamos de ver, nossas matrizes religiosa e lingüística, destacam-se, como características mais amplas a registrar, a oralidade e a plasticidade de uns e outros, bem como a intensidade e multiplicidade de interfaces que sistemas culturais e lingüísticos tão distintos foram capazes de experimentar em território baiano.

2.5 Das festas e das artes do espetáculo

Tratamos de língua e religião. Agora é a vez da festa – o terceiro componente do trio elétrico antropológico sugerido como roteiro de compreensão da vida e da cultura de um povo por Nina Rodrigues (Rodrigues, 1988) –, um dos elementos centrais do panorama matricial que dá sustentação à tessitura da cultura baiana.

encantados são homenageados com cerimônias festivas nos terreiros de candomblé da cidade. É importante lembrar que a reverência a figuras indígenas pode ser encontrada também entre negros do sul dos Estados Unidos, tanto no plano religioso (ver nota anterior) quanto em manifestações de outra natureza. Sodré (1988b) nos conta, por exemplo, da presença, no carnaval de New Orleans, de negros que desfilam envergando vestimentas indígenas.

O caráter festivo de Salvador é algo que se perde no tempo. Tanto é assim que, a dedicação à festa é um dos traços recorrentemente registrados por cronistas e viajantes que passaram ou viveram entre nós, desde os tempos coloniais (Augel, 1980; Araújo, 1993).

Festejar quanto possível, era um lema. E uma ordem. As autoridades não só estimulavam como chegavam a obrigar a participação de todos nas festividades. A Igreja Católica, por exemplo, condenava ao fogo do inferno, por pecado mortal, os fiéis que não guardassem os dias santificados – sempre muitos, e todos festivos – o que, convenhamos, pode ser considerado um exagero, pois faltar a uma festa não parece ter sido dos pecados mais praticados por aqui. Emanuel Araújo fez as contas de quantos eram os dias de folga e festa que religiosa e prazerosamente respeitávamos nos tempos da Colônia:

E eram muitos. Somando-se (digamos) cinqüenta domingos às quarenta datas santificadas e mais uma dedicada ao orago da cidade, temos 91 dias em que trabalhar era proibido. Pelo menos um quarto do ano (24,93%), assim, era consagrado à veneração religiosa, e mesmo que alguns desses dias coincidissem com o domingo, o cômputo ainda é modesto, pois não se contou aí grande número de festejos ‘de ocasião’ ... (Araújo, 1993, p. 132).

Sim, festas “de ocasião”⁴⁰ – afinal, *ninguém era de ferro* – como

a transladação de qualquer imagem de uma igreja para outra, a chegada de um bispo, o falecimento do soberano, o casamento do soberano, a coroação do soberano, o nascimento do futuro soberano e, claro, mais um ou dois (ou vários) dias de festa justificavam de sobra a bajulação coletiva de celebrar o aniversário do soberano, da mulher do soberano, dos filhos do soberano ou até do supremo representante do soberano na Colônia (Araújo, 1993, p. 130).

⁴⁰ E é bom que se diga, recorrendo uma vez mais a Emanuel Araújo, nem sempre um dia era o bastante para acomodar algumas dessas festas. Em 1760, por exemplo, o povo baiano comemorou com “22 dias de festas públicas e dois de recepção em palácio” o casamento da princesa (futura Maria I) com o infante dom Pedro (futuro Pedro III) (Araújo, 1993, p.132).

Festejar à larga e de forma espetacular era a regra. A festa por aqui, fosse sagrada ou profana (separação nem sempre possível), pública ou privada, não dispensava o concurso das múltiplas artes do espetáculo. Músicas, danças, máscaras, dramas, farsas e, também, cavalhadas, touradas e jogos compunham o cenário festivo. Tomemos, por exemplo, as procissões religiosas, normalmente o ponto alto da maior parte dos festejos:

Alguns cortejos, de fato, não se limitavam a conduzir o andor que trazia a imagem do santo. Na verdade, realizava-se um monumental desfile com carros alegóricos e seus 'destaques', alas de gente fantasiada, muitos dançarinos e mascarados, ao som de percussões e sons estridentes. No meio de tudo vinha a imagem sagrada submersa na algazarra geral dos blocos de figurantes (Araújo, 1993, p. 133).

Esse espírito festivo, que fazia das procissões verdadeiros cortejos carnavalescos, vai estar presente durante todo o período colonial até, pelo menos, a metade do século XIX, quando a Igreja passa a impor um caráter mais recolhido e compassado às suas festividades⁴¹. Impedidos assim de continuar participando das procissões e festas católicas, *cucumbis*, *afoxés* e *maracatus*, com suas máscaras, batuques, danças e cantos tipicamente africanos, migram de vez e vão se fixar em definitivo em outros momentos festivos do calendário da cidade como o Entrudo e depois o Carnaval (Verger, 1984).

Costumes carnavalizados e festas espetacularizadas não aboliam, convém lembrar, no entanto, as diferenças de estrato e posição social que marcavam rigidamente a sociedade colonial. O espaço da festa, lembrando outra vez a observação de Moura (2000), era (como ainda é) ocupado e gozado sob o signo maior da ambivalência que regia (e rege) a sociabilidade baiana. O que não significa que não existissem brechas e, menos ainda, que

⁴¹ Processo semelhante é descrito pelo historiador Peter Burke quanto às festividades religiosas européias. Segundo ele, à medida que se vai consolidando o mundo moderno, as festas religiosas vão perdendo o acentuado espírito carnavalesco que as caracterizavam nos inícios da Europa moderna em favor de uma ritualística mais sóbria e recolhida (Burke, 1989).

essas deixassem de ser ocupadas. Dentro de limites estreitos e de espaços reduzidos e mesmo, muitas vezes, sob intensa perseguição e repressão, a sabedoria das classes populares nunca deixou de acionar estratégias e táticas de participação no mundo da festa que, a exemplo da religião, acabou por transformar-se em território de resistência e continuidade culturais desses setores sociais.

O gosto pela festa e pelas artes do espetáculo, como estamos vendo, começa cedo na Bahia. Bem lá atrás, nos séculos XVI e XVII, o trabalho catequético levou a cartaz o nosso primeiro espetáculo – um espetáculo de teatro, no que deve ter sido, certamente, a primeira linguagem espetacular experimentada por aqui. No palco, índios e jesuítas. O texto de estréia, um produto transcultural que misturava formas teatrais trazidas da Península Ibérica a artes e rituais ameríndios⁴². Mas, logo a seguir começam a chegar os africanos. Entram em cena, em força, outros atores, novas artes e muitas artimanhas. Ampliam-se os sentidos da festa e as cores do espetáculo.

2.6 Barrocofolias

A importância dessas primeiras manifestações de uma linguagem do espetáculo em termos transculturais na Bahia é ressaltada por Armindo Bião. Segundo ele, inicia-se aí a conformação de um

estilo barroco que, de fortes marcas espanhola e italiana, daria espaço social mais amplo à prática teatral e mesmo ao surgimento de uma possível identidade brasileira – e baiana –, marcada pelas grandes festas públicas espetaculares, entre os séc XVII e XVIII (Bião, 2000, p. 20, grifo nosso).

⁴² Sobre a participação dos indígenas nas dramatizações encenadas pelos jesuítas, lembra-nos Thales de Azevedo que, apesar de não reconhecerem o caráter religioso de certas crenças e ritos, os missionários católicos utilizaram a favor da catequese a “reinterpretação de cantos, danças, vestes cerimoniais, instrumentos rituais, até a personificação de entes sobrenaturais dos índios” (Azevedo, 1959, p. 45-46).

Falemos um pouco desse estilo barroco a que se refere Armindo Bião, um elemento particularmente importante na constituição do panorama matricial que explica e sustenta a forma cultural baiana.

O barroco não é algo fácil de definir como estilo artístico, tal a variedade de formas que assumiu nos diversos países europeus aonde chegou a instalar-se ao longo do século XVII. Arnold Hauser, na sua *História Social da Literatura e da Arte*, diz claramente que

o barroco abraça tantas ramificações de caráter artístico, aparece em tão diversas formas, nos diferentes países e esferas de cultura, que parece duvidoso, à primeira vista, ser possível reduzi-lo a um denominador comum (Hauser, 1972, v.1, p. 555).

Ainda que não lhe seja possível reconhecer uma homogeneidade estilística, concordam os estudiosos da história da arte quanto a algumas características definidoras do que possa ser chamado de arte barroca. Extravagante, confusa, bizarra, irregular, caprichosa, são alguns dos adjetivos com que a qualificam. Adjetivos que reunidos e confrontados com as formas artísticas que vinham da Renascença, compõem um quadro de evidente ruptura. Ou seja, o barroco foi, por cima das suas ambigüidades estilístico-formais, a informação estética nova que predominou no panorama artístico europeu do século XVII.

Herdeiro da revolução copernicana e das heresias de Giordano Bruno e contemporâneo da filosofia experimental de Bacon, do mercantilismo e da colonização das Américas, o barroco é a expressão de um período histórico de crise: o medievo se despede; o edifício intelectual é sacudido por um terremoto de novas idéias e concepções sobre o Universo, a Natureza e o Homem; pulverizam-se dogmas e cânones. Está nascendo o mundo burguês. Daí que a obra de arte barroca recuse a idéia de um todo previamente concebido e busque, em essência, a assimetria, o desequilíbrio, a surpresa. É, o barroco, a expressão no campo da arte de um Universo que deixava de

ser antropocêntrico e que destituía a Terra da condição de centro cósmico em favor do Sol.

Rompendo com as formas artísticas renascentistas, o barroco vai privilegiar o relativo em detrimento do absoluto e a liberdade em lugar do rigor. À frieza e ao intelectualismo contemplativo vai opor uma estesia mais envolvente. Põe em tela os jogos de prazer de uma impressão sensorial que recusa ser simples informação estética e se quer comunicação sob tensão.

Mas é no gosto decidido e permanente pela forma aberta, segundo Hauser (1972), que se situa, verdadeiramente, a sua característica mais vigorosa: a forma barroca prima pela dispersão de sentido, pela renúncia à linearidade semântica, pela indeterminação de limites, pela imprecisão de contornos. Nela, o que conta é o comprazimento pela demasia, pelo excesso.

E não apenas uma arte aberta, pontua Risério (1995). O texto barroco é, segundo esse autor, uma arte aberta e, simultaneamente, uma arte intratextual – com seus artifícios estéticos de adensamento metafórico, de paranomásias, repleto de palavras raras, de construções *verbovisuais*, neologismos e colagens de múltiplos registros discursivos – e intertextual – em que os artifícios estéticos experimentam a apoteose das paródias e citações. E dispara Hauser (1972, v.1, p. 560), curta e conclusivamente: “o ponto de vista artístico do barroco é, numa palavra, cinematográfico”.

Pois bem. O barroco atravessa o mar-oceano e aqui desembarca falando português⁴³. Instala-se mantendo sua firme recusa em se assumir, estilisticamente, como um corpo homogêneo. Vai, então, desdobrar-se em sintonia com os diferentes *Brasis* que começam a despontar a partir da centúria seiscentista.

⁴³ Hauser (1972) situa o surgimento do barroco por volta do final do século XVI, na Itália.

Nas Minas Gerais, bem longe do mar, se traduz, pela mãos do Aleijadinho, no estilo *trágico* da bela Ouro Preto. Em Goiás Velho, mais longe ainda do mar, se deixa ficar – pelas "ruas estreitas, curtas, indecisas, entrando e saindo umas das outras", como nos versos de Cora Coralina (Cora, 2001) – inteiramente português, *vernacular*. Mas na Cidade da Bahia, seu primeiro porto em terras brasílicas, o barroco explode, triunfante, em fausto e festa⁴⁴.

Por aqui, se não alcançou o brilho do barroco mineiro na arquitetura religiosa e nas imagens sacras⁴⁵, o barroco, essa informação estética das vanguardas européias, ao cruzar-se com a realidade dos trópicos baianos que reunia, àquela altura, entre transe e transas interculturais, tupinambás, portugueses e bantos, estabelece o que Risério (1995, p. 145) apropriadamente chamou de “dialética do cosmopolita e do antropológico”. Desse encontro intercultural, dessa “dialética” entre uma linguagem internacional de ponta e um território de sincretismos e sínteses, emerge um barroco diferente, com características particulares, com cores, digamos, locais.

Um *barroco-tropical*, batiza-o Risério (1995) – o que não soa nada estranho para um “estilo” artístico que no continente de origem também assumira características nacionais distintas. Tanto é assim que podemos

⁴⁴ Susana Sampaio, representante brasileira no comitê-executivo do Conselho Internacional para Monumentos e Sítios (Icomos), órgão encarregado pela ONU para avaliar patrimônios históricos no mundo, considera que o fator primordial que levou Goiás Velho a ser reconhecida pela UNESCO como patrimônio histórico da humanidade foi o fato dessa cidade – fundada em 1727 pelo bandeirante paulista Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera – ter conseguido preservar uma arquitetura rara, que é o barroco português. (Cora, 2001). É dessa especialista que tomamos por empréstimo as expressões “vernacular”, “trágico” e “triunfante” para caracterizar, respectivamente a presença barroca em Goiás Velho, Ouro Preto e Salvador.

⁴⁵ Não queremos com esta afirmação diminuir a importância dos muitos tesouros da arte sacra e da arquitetura barroca que podem ser vistos em Salvador. Como exemplos, bastaria lembrarmos da delicadeza dourada da Igreja de S. Francisco ou das muitas peças barrocas que compõem o acervo do Museu de Arte Sacra da Bahia. Mas é inegável que, nesse particular, o barroco exibido pelas cidades históricas de Minas Gerais supera o que tivemos por aqui.

falar, por exemplo, de um barroco italiano, ou ibérico, ou francês, ou holandês, etc. (Hauser, 1972). Esta idéia da emergência de um *barroco-tropical* entre nós apóia-se, também, numa informação que fomos encontrar em Armindo Bião. Segundo ele, alguns ensaístas vêem no barroco um estilo “fundador de culturas”, além de reconhecerem, claramente, “a influência da descoberta do Novo Mundo na crise do racionalismo renascentista que geraria a própria constituição desse novo estilo estético/ artístico e de *modo de vida*” (Bião, 2000, p. 20, grifo nosso).

É este *barroco-tropical*, este fruto híbrido, que desabrocha por inteiro nas procissões e nas festas da cidade a que nos referimos mais atrás. Aqui a sensualidade barroca, registrada por Hauser (1972), abandona anjos, arcanjos, altares e abóbodas e empresta suas curvas ao traçado de ruas e ladeiras por onde passa, com a elegância e o colorido de uma cobra-coral, em prece ou em samba, o caminhar malemolente da gente baiana a que se referiu, como já anotamos, Rubim (1998). Com efeito, entre nós, o barroco tomou posse dos espaços exteriores. Fez folia na rua em meio às suas sinuosas procissões, seus carros alegóricos, sua pompa efêmera. Não é por outra razão que Pierre Verger, por inspiração de Roger Bastide, vai batizá-lo de “barroco de rua” (Verger, 1984). Portanto, um barroco que, mais que uma forma de arte, representava uma forma de vida, um “jeito de corpo”.

Também aqui não há lugar para estranhamento. A rigor, barroco e festa são sinônimos. “Barroco = jogo; arte clássica = trabalho”, equaciona Risério (1995, p. 149). E isso numa cidade que recebera do Catolicismo a idéia de trabalho como castigo⁴⁶ – o oposto, portanto, do ascetismo, da austeridade e da visão do trabalho como sinônimo de acúmulo de riquezas presentes na ética protestante que presidiu os processos de colonização capitaneados pelos anglo-saxões em outras terras da América.

⁴⁶ Etimologicamente, trabalho (como castigo) = “trabajo, travail, do latim tripalium, instrumento de tortura – em oposição ao trabalho como ação no mundo anglo-saxão – work, werk” (Bião, 2000, p. 19).

Melhor impossível. Bem vistas as coisas, o barroco e seus jogos não poderiam ter escolhido melhor sítio para instalar-se. Éramos, reclamava o circunspecto professor de grego Luís dos Santos Vilhena nas suas “notícias” da Salvador setecentista, o “berço da preguiça” (Vilhena *apud* Araújo, 1993).

A sociedade colonial dava-se ao luxo de ter “horror-ao-trabalho”. É que não lhe era nem um pouco difícil cultivar o ócio permanente à custa de escravos. Aqui, anotou Emanuel Araújo,

ou se alardeava ócio – e portanto, de qualquer modo, fidalguia ou coisa próxima ou parecida a isso –, ou se submetia a uma existência socialmente apagada, e, aí sim, sujeita à exposição de seus delitos e à expiação de todas as penas previstas e inventadas para coibi-los (Araújo, 1993, p. 113).

E é esse mesmo autor que arremata, pondo em linha trabalho, ócio e festa na Bahia colonial: “Assim, tem-se a forte impressão de que entre um festejo e outro se trabalhava. E trabalhava-se cansado da festa passada, poupando-se, está visto, para a próxima festa. O ócio fatigava” (Araújo, 1993, p. 130).

Mas o *barroco-tropical* também fez festa no verbo. A encruzilhada entre a estética barroca e a realidade antropológica baiana acolheu o nascimento da literatura brasileira. Com a palavra, o jornalista e professor João Carlos Teixeira Gomes:

A literatura brasileira vai começar, sim, na primeira metade do Século XVII, que, significativamente, assinalará um momento de explosão da literatura baiana. Temos então o surgimento de duas figuras de gênio – Gregório de Mattos e Guerra e Antônio Vieira – secundadas por um poeta de notável talento, mas até hoje prejudicado na sua adequada avaliação pelos preconceitos contra o Barroco cultivados durante longos anos pela nossa historiografia literária: Manuel Botelho de Oliveira⁴⁷ (Gomes, 1979a, p. 201).

⁴⁷ O poeta barroco Manuel Botelho de Oliveira ainda não chegou a ser estudado em profundidade, diferentemente do que vem acontecendo com a obra do seu conterrâneo Gregório de Mattos. Seu livro, *Música do Parnaso* só teve uma reedição completa, em 1953. Depois os poemas aparecem apenas em antologias e citações. Registramos, aqui, que o

Postura semelhante é também adotada por Afrânio Coutinho, em polêmica com Antônio Cândido sobre a formação da literatura brasileira e o período barroco:

A ‘verdadeira’ literatura brasileira não se ‘formou’ apenas com o arcadismo, por volta de 1750, como quer Antônio Cândido, nem é ‘falsa’ a produção literária anterior, pois já é tão brasileira quanto a da fase posterior à Independência, e sem ela as características brasileiras, por Cândido apontadas apenas nos árcades, não teria surgido” [...] “Foi a arte barrôca o veículo ideal para êsses primeiros vagidos de uma nova alma popular e nacional” [e a obra de Vieira e Gregório], “altas expressões do barroquismo” [que] “não desonram a estética da época (Coutinho, 1968, p. 176-177).

O poeta e ensaísta Haroldo de Campos vai ainda mais fundo. Considera que a literatura brasileira, pela pena de Gregório e do púlpito de Vieira, “já ‘nasceu’ adulta, formada, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época”, o barroco (Campos *apud* Risério, 1995, p. 146).

Tratemos, um pouco, do nosso *Boca de Brasa*.

Doutor por Coimbra, Gregório de Mattos regressa à Bahia trazendo na bagagem o barroco que já sustentava a sua produção poética em terras da Metrópole. Aqui, mergulha de cabeça no caldeirão transcultural de vícios e virtudes tropicais, tempera as letras, afia a língua e solta o verbo. De poeta barroco, passa a poeta *barroco-tropical*.

Controverso, manifesta-se entre ressentido e preconceituoso no enfrentamento da cena e dos personagens da Bahia mestiça (Bosi, 1996). No entanto, incorpora-os como “material da sua realidade e da sua obra”,

último número da *Revista da USP* (São Paulo, n. 50) traz publicado um ensaio de Ivan Teixeira reavaliando a poesia deste poeta do barroco baiano. Sobre o Pe. Antônio Vieira, considerado hoje, talvez, o maior poeta barroco em prosa – e a quem Fernando Pessoa chamou de “a encarnação do gênio da língua” –, são muitos os estudos existentes no Brasil e no exterior, tanto sobre a sua importância literária como sermônista e epistológrafo incomparável, quanto do ponto de vista da compreensão ideológica da sua obra (Carpeaux, 1992).

transformando-os, muitas vezes, em “instrumento de desmascaramento” dessa própria realidade que despreza, chegando para esse fim, inclusive, a servir-se do “torpe idioma” que falava a falsa nobreza dos “fidalgo caramuru” (Wisnick, [c.a.1993], p.17).

Se não faz uma poesia que possa ser exatamente classificada como de “contestação político-social”, realiza, todavia, vigorosa “contestação cultural” e por esse veio acaba por tornar-se o “grande poeta libertino do mundo ibérico”, na linha da escrita de Rabelais e da “literatura carnavalesca da Idade Média” (Merquior apud Campos, 2000, p. 77).

Daí que, para a compreensão da poesia satírica⁴⁸ deste “destabocado baiano”, Haroldo de Campos insista em que se recorra ao conceito de “carnavalização” utilizado pelo russo Mikhail Bakhtin no seu estudo clássico sobre a cultura popular medieval e renascentista, que realiza a partir da obra “cômico-popular” de François Rabelais (Campos, 2000). E tem razão, o concretista Haroldo. Em Gregório, o grotesco das imagens (hipertrofias corporais, desregramentos de cama e mesa, etc.) que habitam suas sátiras e os “espantalhos cômicos” (Bakhtin, 1993, 50) que recolhe no cotidiano baiano são expressões cristalinas de uma “visão carnavalesca do mundo”, em tudo semelhante àquela que o estudioso russo vê revelada no texto rabelaisiano. Não parecendo haver diferenças entre a língua ferina do nosso *Boca do Inferno* e a do “Mestre Alcofribas Nasier”⁴⁹, narrador dos “factos e proezas espantosos” de *Pantagruel* (Rabelais, 1975), podemos dizer, então, como o fez Bakhtin (1996, p. 50) referindo-se à presença de Rabelais na literatura do alto Renascimento, que a obra satírica de Gregório de Mattos “constitui uma enciclopédia da cultura popular” da Bahia seiscentista.⁵⁰

⁴⁸ Wisnik ([c.a.1993]) organiza os poemas escolhidos de Gregório de Mattos em três blocos: poesia de circunstância (satírica e encomiástica); poesia amorosa (lirica e erótico-irônica); e poesia religiosa.

⁴⁹ “Alcofribas Nasier”, personagem recorrente da obra rabelaisiana, é um anagrama de François Rabelais.

⁵⁰ A semelhança aqui referida não faz de Rabelais fonte em que tenha bebido a poesia gregoriana. Como lembra um estudioso da sua obra, “de todas as fontes da poesia de

O fato é que, como poeta satírico, Gregório produziu uma obra que não encontra paralelo no gênero em toda a história da literatura de língua portuguesa no mundo e que lhe transformou, afirma João Carlos Teixeira Gomes, “sem o menor rasgo de crítica apaixonada, num dos mestres inegáveis do gênero no patrimônio literário do Ocidente (Gomes, 2000, p. 97). Quanto à Bahia e ao Brasil, continua João Carlos (*Joca*) Teixeira Gomes – numa formulação que Bakhtin certamente endossaria quanto ao gaulês Rabellais e sua França quincentista,

a sátira gregoriana, consubstanciada através de um núcleo significativo de poemas que constituem uma radiografia da sociedade baiana da época em que ele viveu, representou uma atitude de condenação e um desafio ao sistema social e político vigente no Brasil de finais do século XVII (Gomes, 2000, p. 148).

E mais. Uma obra que, como sugerem alguns estudiosos, deu bons frutos. No século XIX, a “dicção satírica” de Gregório – à qual não faltam, como observamos, preconceitos de cor e *status* – é adotada pelo poeta negro e abolicionista Luis Gama; sua irreverente comicidade vai estar presente nos “romances-invenções” do modernismo antropofágico dos dois Andrades⁵¹ (Campos, 2000); e, em tempos mais recentes, a estética barroco-gregoriana volta a aparecer, desta vez nas travessuras de Exu do neotrovador tropicalista Caetano Veloso (Risério, 1995)⁵².

Gregório de Mattos, não vacilaríamos em afirmar que a mais importante foi a de Francisco Quevedo, irmanados ambos por temperamentos convergentes, forte talento para a sátira, e o mesmo propósito de utilizar a poesia como instrumento de denúncia social” (Gomes, 2000, p. 97)

⁵¹ São enquadráveis nessa categoria de “romance-invenção”, *Macunaíma* de Mário de Andrade e os romances *Os Condenados*, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, os três de Oswald de Andrade.

⁵² Antonio Risério recolhe essa comparação em texto de James Amado – editor das obras de Gregório de Mattos (reunidas em seis volumes sob título geral de *Crônica do Viver Baiano Seiscentista*, Salvador, Edições Janáina, 1969) – e a vê secundada pela opinião abalizada do crítico Affonso Ávila. Já em tempos pós-tropicalistas, Caetano não só homenageia Gregório com a canção *Triste Bahia*, uma “colagem poético-musical”, como também assume, na canção *Outras Palavras*, sua inscrição na linhagem barroca (Risério, 1995).

2.7 Afrofolias

As observações que temos vindo a fazer sobre língua, religião e festa não deixam margem a dúvidas quanto ao grau de imbricação que esses elementos experimentam no traçado da cultura baiana. Conformam, os três, um amálgama de relações tão intrincadas quanto indissociáveis.

Logo, se o barroco é parte indissociável da matriz luso-católica, o que costumamos chamar genericamente de *cultura negra* (aqui no sentido mais especializado da expressão, ou seja, referido diretamente ao universo de atividades artísticas) só pode ser compreendida a partir dos cultos trazidos pelas marés africanas acionadas pela escravidão. Quanto a isso, que ninguém duvide. É certo que o primeiro canto negro que se ouviu por aqui foi em louvor a alguma divindade. Talvez os que o entoaram quisessem agradecer às suas divindades o fato terem sobrevivido ao horror da travessia; muito certamente, também, não deixaram de pedir forças pra suportar, resistir, lutar. Força para se manterem física e culturalmente vivos, o que pressupunha que viva também se mantivesse a memória da terra que ficara do outro lado do oceano.

Vejamos o que diz a respeito Muniz Sodré:

o patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se 'reterritorializar' na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais (Sodré, 1988b, p. 50).

Preservação e transmissão do patrimônio simbólico, *reterritorialização*, *ressocialização*⁵³ foram possibilidades jamais afastadas pelos povos da diáspora africana, em que pesem, como é evidente, as diferentes estratégias utilizadas e a eficácia alcançada em cada caso, face às condições sócio-históricas do lugar e do momento determinados.

Nestes termos, por conseguinte, recusamos em absoluto a visão elitista tradicional – e que ainda hoje informa muitos trabalhos sobre a escravidão e sobre os negros nas Américas⁵⁴ – do negro como vítima, como um ser sem história e sem cultura. Os povos da diáspora africana foram sujeitos ativos e vitais de sua própria história. Arrancados da sua terra, *dessocializados*, foram trazidos compulsoriamente para o Novo Mundo no maior movimento migratório jamais visto na história. Aqui chegaram como *peças humanas* para serem meras máquinas produtivas. Recusaram, entretanto, a condição de indivíduos absolutamente reificados e derrotados pelo poder da sociedade senhorial. Não houve passividade. O que houve foi resistência e luta. E nessa

⁵³ O termo “reterritorialização”, fomos busca-lo a Sodré (1988b). Já a expressão “ressocialização” aparece no nosso texto querendo significar um contra-movimento à “dessocialização”, noção de que se utiliza a professora Kátia Mattoso (Mattoso, 1981) para descrever e caracterizar o trauma experimentado pelos povos africanos da diáspora.

⁵⁴ O historiador Ciro Flamarion Cardoso, por exemplo, importante estudioso da questão da escravidão africana nas Américas, num dos seus trabalhos, ainda que leve em conta a necessidade de se escrever uma história da escravidão “do ponto de vista do escravo”, mantém o freio de mão puxado. Mostra-se cético quanto a determinados estudos sobre quilombos e revoltas que têm acentuado o papel do negro como sujeito ativo de suas lutas. Ciro Flamarion enxerga neles um certo “jacobinismo negro”, resultado de “alguns excessos interpretativos ufanistas” (Cardoso, 1982, p. 8-9), e nós enxergamos em Ciro um equívoco. E isto porque o seu ceticismo tem por base uma concepção da história do negro como uma “história do silêncio” – é esse o título dado por Cardoso ao texto de abertura do referido trabalho e que foi tomado por empréstimo a um livro publicado sobre o assunto na França. Segundo ele, na história do sistema escravista no Novo Mundo, “Os escravos permanecem mudos, exceto raríssimas exceções”. O que é uma afirmação verdadeira, se considerarmos que boa parte da historiografia sobre esse assunto refletiu o ponto de vista do colonizador. Mas que perde validade quando se pretende explicá-la tomando em consideração o fato de que “a maioria absoluta dos escravos, e muitos dos libertos, não sabiam ler nem escrever” (Cardoso, 1982, p. 7). Argumentos dessa natureza, não deixam de expressar, consciente ou inconscientemente, uma atitude preconceituosa sobre a importância das culturas que privilegiam a oralidade face àquelas que, como era o caso da cultura do colonizador, dominam a escrita. E, desse modo, acabam por afastar a possibilidade de considerar que a preservação do patrimônio simbólico dos povos da diáspora africana representa não só o mais importante testemunho da sua história como um dos elementos centrais que explica a nossa aventura como povo e cultura.

perspectiva, alcançaram uma vitória espetacular: participaram ativa e criativamente na construção das sociedades que vingaram nas Américas, impregnando-as, para sempre, com os marcos mais vistosos de sua cultura.

Compreender esse processo exige que se dê conta de que mesmo numa sociedade profundamente autoritária como a escravista, havia espaços para os negros assumirem-se como indivíduos capazes de desenvolver táticas de resistência física e cultural, criando e reinventando permanentemente práticas e instituições. E não se trata apenas de considerarmos os processos de resistência dos escravos à escravidão – lembrando, sempre, que o primeiro e mais destacado combatente contra a escravidão foi o escravo. Como adverte o historiador João Reis, o que está em jogo é algo mais amplo e complexo, embora de uma evidência cristalina:

o escravo africano soube dançar, cantar, criar novas instituições e relações religiosas e seculares, enganar seu senhor, as vezes envenená-lo, defender sua família, sabotar a produção, fingir-se doente, fugir do engenho, lutar quando possível e acomodar-se quando conveniente. Esse verdadeiro malabarismo histórico resultou na construção de uma cultura da diáspora negra que se caracteriza pelo otimismo, coragem, musicalidade e ousadia estética e política incomparáveis no contexto da chamada Civilização Ocidental. Claro, não foi fácil. Quando o profeta do reggae, o recentemente morto Bob Marley, canta ‘Nós somos os sobreviventes negros’, ele coloca admiravelmente em perspectiva, talvez melhor que um exército de historiadores, que não foi fácil sequer sobreviver, mas para isso foi preciso muita luta. E se viver é lutar, sobreviver e ainda criar uma cultura com a expressão de liberdade que a cultura negra possui, é lutar dobrado (Reis, 1983, p. 107-108).

E é ainda João Reis que indaga: “como poderia um povo que inventou o jazz, o rock, o reggae, o samba e o afoxé ter tido um passado passivo?” (Reis, 1983, p. 108). Assim, ver o negro como um derrotado, uma vítima, um coitado, é não se dar conta de algo que ao próprio negro não passou em branco. E isto porque, mais do que ninguém, lembra a bela canção já citada

anteriormente, “o povo negro entendeu / que o grande vencedor / se ergue além da dor”⁵⁵.

2.8 A cena iorubaiana

E na Bahia ?

Bem, por aqui, o processo conheceu evidentes semelhanças ao observado em outras latitudes da América escravocrata. Em particular no que concerne à determinação e à energia social que negros escravos e libertos mobilizaram para resistir, lutar, inventar estratégias, ocupar espaços. No trabalho, na igreja, na festa, não houve fresta nem brecha que não tenham transformado em trincheira, fustigando e jamais dando trégua ao poder da sociedade senhorial.

Contudo, certas condições que se verificaram em determinado período da vida baiana fizeram com que esse processo produzisse uma eficácia impressionante do ponto de vista do que estamos chamando de *reterritorialização* e *ressocialização*. O que temos em tela é a presença dos escravos de origem sudanesa entre nós, algo que, como já reportamos, começa a acontecer quando o tráfico de escravos, entre finais do século XVIII e até a metade do século seguinte, se volta para a África superequatorial, entre a Costa da Mina e a atual baía do Benin, regiões ocupadas pelos povos *ewê-iorubá*. Não que esses tenham sido os primeiros ou os únicos a participar do jogo. O jogo por aqui começou cedo e não teve direito a intervalo. O primeiro lance coube aos escravos *guinés*. Na seqüência, foi a vez dos *bantos* assumirem o comando do jogo. E só depois é que chegaram os *iorubás*.

⁵⁵ Cf. Caetano VELOSO, *Milagres do povo* (Gal Costa, *Mina d'água do meu canto*, São Paulo, BMG/Ariola, 1995).

Mas, atenção. Ao ajustarmos o nosso foco sobre a presença iorubana na Bahia, não estamos, em nenhuma hipótese, querendo reforçar o que os estudiosos da área costumam chamar de “nagô-centrismo”⁵⁶ – expressão que quer significar a postura corrente nos estudos etnográficos que, ao insistirem numa leitura iorubanizante da cultura baiana, acabaram por negligenciar a importante e fundamental contribuição dos *povos bantos* à nossa formação cultural. Sobre essa contribuição, recordemos, chegamos a tratar em momento anterior, quando demos conta da sua relevância tanto do ponto de vista lingüístico e religioso quanto no que se refere a outros elementos trazidos ou aqui inventados pelos *bantos*, mas igualmente importantes para a formação da realidade cultural baiana (e brasileira).

Tão somente estamos querendo reconhecer que alguns fatores favoreceram, sobremaneira, uma ação *ressocializadora* dos povos de língua *iorubá* de tal envergadura, que não apenas garantiu a sua reprodução física e cultural como, e sobretudo, teve um papel decisivo na conformação do desenho geral da nossa personalidade cultural.

⁵⁶ Na entrevista citada em nota anterior, a professora Yeda Castro refere-se à pesquisa que resultou no seu livro *Falares Africanos na Bahia* como um trabalho que de alguma forma vem preencher lacunas “sobretudo [quanto à] influência do mundo banto [no português falado no Brasil] que nunca havia sido bem-cuidada nos estudos afro-brasileiros” (Castro, 2001). Observação semelhante, dando conta da ausência de estudos sobre a presença dos *bantos* na Bahia, pode ser também encontrada em trabalhos de Edison Carneiro (Carneiro, 1981). Especificamente quanto aos estudos sobre o candomblé, o professor Vivaldo da Costa Lima é quem afirma: “Sempre houve um etnocentrismo, uma certa preferência ideológica, pelas casa-nagô e pelas casas-de-jeje” (Lima, 1984, p. 14). As causas desse “nagô-centrismo”, concordam quanto a isso Risério (1993b, 2000) e Lima (1984), devem ser creditadas em especial aos trabalhos pioneiros de Nina Rodrigues, que chegou a atribuir ao candomblé uma origem unicamente *iorubá-nagô*, ainda que posteriormente tenha alterado seu ponto de vista sobre essa questão. Os trabalhos de Artur Ramos, Roger Bastide e Pierre Verger, segundo Lima (1984), também repetem o “nagô-centrismo” de Nina Rodrigues. Entre os equívocos que esta postura da etnografia brasileira produziu está o filme *Quilombos*, do cineasta Cacá Diegues, que transformou Palmares num “quilombo nagô”, quando, na realidade, Palmares foi “uma experiência sociocultural banto”. Faltou ao cineasta uma informação básica: o quilombo de Palmares é do século XVII e os *nagôs* só chegam à Bahia a partir da segunda metade do século XVIII (Risério, 1993b, p.173-174).

Quanto aos tais fatores, aos quais já fizemos referência quando tratamos do terreiro *jeje-nagô*, podemos rememora-los, reunindo-os nos seguintes pontos:

- os *iroubás*, povos com repertórios culturais semelhantes, chegaram em grande número durante, aproximadamente, um século de tráfico escravo;
- na Bahia, concentraram-se em Salvador, cidade que exibia um tecido urbano bastante denso e desenvolvido para os padrões brasileiros da época – uma cidade, é bom lembrar, que até o século XIX, mesmo tendo deixado pra trás a glória e o fausto dos tempos da *civilização do açúcar*, não chegara a perder de todo o seu brilho;
- aqui vivenciaram – escravos e ex-escravos para os quais a trama urbana já fazia parte de uma experiência anterior de vida – o dinamismo e a riqueza dos contatos propiciados pela vida na cidade, em quase tudo diferente do ambiente de isolamento dos engenhos e da rigidez que regia as relações entre senhor e escravo no mundo rural;
- e mantiveram importantes ligações com suas regiões de origem, aproveitando-se positivamente do intenso e direto intercâmbio que ligava a Bahia à costa ocidental africana⁵⁷. Nessa rota circulavam, principalmente, é claro, os lucrativos negócios envolvendo a troca de escravos pelo tabaco produzido no Recôncavo, produto altamente apreciado nos mercados da África superequatorial⁵⁸. Mas circulavam, também, de lá pra cá, informações e notícias do que acontecia naquela

⁵⁷ É importante registrar a particularidade representada pelo caráter direto desse comércio pois, nas relações com outras regiões africanas, as trocas envolvendo o porto de Salvador obedeciam a rotas triangulares, sempre incluindo portos europeus onde eram embarcados os produtos que serviriam como moeda para a compra de escravos (Verger, 1987).

⁵⁸ Como informa Francisco de Oliveira, o fumo produzido na Bahia torna-se uma “quase-moeda” no intercâmbio com as regiões africanas que alimentavam o tráfico de escravos (Oliveira, 1987, p.25).

parte da África e produtos diversos que não eram aqui encontrados; e, daqui pra lá, negros libertos que viajavam para rever a terra natal (Verger, 1987; Mattoso, 1981).

- estabeleceram vínculos entre si, estimulados pela origem cultural comum, cujo resultado mais expressivo e compactado está representado pelo terreiro de candomblé *jeje-nagô*;

As conseqüências do entrelaçamento desses fatores, segundo nos parece, saltam aos olhos. Primeiro, favoreceram o estabelecimento de importantes vínculos entre a população negra de extração *iorubá* – o que não significa que deixasse de envolver outras etnias⁵⁹ – cujo resultado mais expressivo e compactado está representado pelo terreiro de candomblé *jeje-nagô*. Segundo, a coesão cultural resultante dessas circunstâncias vai atuar, significativamente, do ponto de vista da singularização da nossa formação cultural.

O fato é que, favorecida por tais circunstâncias, a presença iorubana em terras baianas ativou

uma rede cultural e institucional rica e peculiar, enraizada nas tradições étnicas africanas mas readaptada ao contexto da escravidão e da sociedade predominantemente européia do Novo Mundo. Os ‘cantos’ ou grupos de trabalho, as juntas de alforria, as práticas religiosas e lúdicas funcionavam como estratégias de sobrevivência e resistência relativamente autônomas dentro do reduzido espaço social permitido pelo regime escravocrata (Reis & Silva, 1989, p. 101).

⁵⁹ Mesmo tendo na devida conta a “consciência étnica” das diferentes “nações” a que pertenciam os escravos (Lima, 1984), não parece distante da verdade a referência que Muniz Sodré faz à existência de uma “solidariedade nascida entre os cativos durante a travessia do Atlântico (Sodré, 1988b, p. 55). Mas importante ainda é a observação que este mesmo autor registra quanto à “plasticidade” que envolvia as relações entre os negros: “A posição litúrgico-existencial do elemento negro foi sempre a de trocar diferenças, de entrar no jogo da sedução simbólica e do encantamento festivo, desde que pudesse, a partir daí, assegurar alguma identidade étnico-cultural e expandir-se. Não vige aí o princípio lógico do terceiro excluído, da contradição: os contrários atraem-se, banto também é nagô, sem deixar de ser banto” (Sodré, 1988b, p. 57).

O nó fundamental e fundante dessa rede simbólico-cultural a que se refere a citação anterior, está localizada no território mítico-religioso sintetizado na sincrética instituição do terreiro de candomblé *jeje-nagô*, o *egbé* – confirmando uma vez mais a indissolubilidade da relação religião/língua/festa.

É da comunidade litúrgica do terreiro, o *egbé*, esse “exemplo notável de suporte territorial para a continuidade da cultura do antigo escravo em face dos estratagemas simbólicos do senhor (Sodré, 1988b, p. 17), que se irradia, tanto para o conjunto do corpo social quanto para seus espaços intersticiais, de variadas maneiras e por distintos estratagemas, o patrimônio simbólico do negro brasileiro – o que genérica e correntemente se denomina de *cultura negra*.”

O *egbé* revela-se, portanto, o território privilegiado de uma memória coletiva ancestral, *reterritorializada/ressocializada*, de cujo patrimônio simbólico se desdobraram, ao longo do tempo e sob intensa movimentação *intercultural*, um múltiplo e rico repertório de formas artísticas (musicais, cênicas, literárias, pictóricas, etc)⁶⁰ e organizacionais (afoxés, maracatus,

⁶⁰ Hoje ninguém ousaria por em questão o significado da contribuição africana na formação da cultura brasileira. Não obstante, quanto a algumas formas de criação artístico-cultural, com perdão do trocadilho, índios e negros passaram em branco nos estudos historiográficos sobre o panorama cultural brasileiro. É o caso, por exemplo, do texto criativo de procedência indígena ou africana. Aqui a “invisibilidade do negro e do índio”, para usar uma expressão de Joel Rufino dos Santos (Santos apud Araújo, 1988, p. 7) foi e ainda é total – aliás, o precioso volume organizado por Emanuel Araújo e prefaciado por Joel Rufino é uma tentativa bem sucedida e, infelizmente, rara de romper com essa “invisibilidade”. O livro, editado em 1988 por uma empresa privada em comemoração aos cem anos da Abolição da escravatura, compreende um conjunto expressivo de ensaios sobre a produção artístico-intelectual afro-brasileira, abarcando até áreas pouco exploradas como as belas-artes, a fotografia e a música clássica, entre o século XVII e os anos 1980, todos ricamente ilustrados. É fato que os estudos literários praticamente desconhecem a existência de uma poesia oral das culturas dos povos ameríndios e africanos nos trópicos brasileiros. No entanto, em dois livros publicados nos anos noventa do último século, o poeta, ensaísta e antropólogo Antonio Risério abriu caminhos da maior importância para o preenchimento desta infeliz lacuna – e ao que parece, com sucesso, pelo menos é o que sugerem os três renomados estudiosos que contribuíram com estas duas obras assinando seus textos de apresentação: Muniz Sodré, Haroldo e Augusto de Campos. *Textos e Tribos* (Risério, 1993) foi a primeira aproximação ao problema. Aí o autor reivindicava a incorporação das “poéticas extraocidentais” ao corpo da poética brasileira. *Oriki Orixá* (Risério, 1996), um desdobramento do primeiro trabalho, volta-se inteiramente para a poética iorubá. Trata-se da primeira tentativa, no Brasil, de

congadas, blocos carnavalescos, rodas de samba, etc.) – e não só: devem ser incluídos nesse repertório, por exemplo, a culinária, a medicina tradicional, etc.)

Tais desdobramentos, na sua origem, não são elementos independentes do espaço mítico-sagrado. Ao contrário, compõem um jogo que, para além de seus aspectos de ludicidade, apresenta-se como ação hierática e por isso ocupa um lugar central no que estamos genericamente chamando de *cultura negra* (Sodré, 1998b). O jogo é vital ao sagrado que repousa no *egbé*. Mas é também vital como estratégia simbólica de enfrentamento e continuidade cultural para além do espaço material do *egbé*.

Tomemos a música e a dança, formas que mais de perto nos interessam já que estamos tratando das artes do espetáculo. No terreiro, dança e música não estão ainda separados. São uma só forma de expressão do ritmo. E, como assinala Sodré (1988b, p. 123), “ritmo é rito (por sua vez expressão corporal e emocional do mito)”. Portanto, o seu sentido transcende o lúdico, inscreve-se como forma de renovação do sagrado. As coreografias, os cantos, as músicas, os instrumentos da orquestra ritual, os falares, os *orikis*, os saberes da festa se originam do espaço mítico-sagrado do terreiro. São elementos-símbolos que se entrelaçam compondo a complexa dinâmica ritual do *terreiro*. O *terreiro* é, assim, o guardião dos segredos do *axé*, a sua força cósmica, e dos ensinamentos do *xiré*, os rituais da festa.

Há nestes elementos-símbolos da ritualística dos terreiros uma evidente dimensão estética – Marco Aurélio Luz, no seu *Agadá* (Luz, 1995, p. 565), fala do “sentimento estético” dessa “linguagem peculiar” que realiza a comunicação entre os *orixás* e os habitantes desse mundo, e que “está

tradução/recriação poética de *orikis* a partir dos textos iorubanos – ousadia que faz lembrar, como sugere o poeta Augusto de Campos no seu texto de apresentação, Ezra Pound, que traduziu para o inglês poesia chinesa.

expressa no conceito nagô de odara, que significa bom, útil e bonito, concomitantemente”.

As várias linguagens decorrentes desta dimensão estética de matriz sagrada cumprem papel fundamental em importantes processos. Na *reterritorialização* simbólica quando, com seus jogos miméticos, cantando, dançando para suas divindades, os escravos reinventavam as identidades fragmentadas pela diáspora e renovavam o *axé*. Na resistência, no enfrentamento diário, nas lutas e nas revoltas. Claro. Dançava-se e cantava-se no terreiro, no trabalho e no quilombo. Na dança, o negro reconquistava a posse do corpo e enfrentava a ordem simbólico-material do senhor. Instaurava uma noção de tempo e espaço organizada a partir da festa, do seu corpo. Derrotava aí, simbolicamente, a noção de tempo e espaço hegemônica pelo trabalho. A festa roubava tempo ao trabalho

Têm sido estas mesmas linguagens estéticas provenientes dos cultos negros – Sodré (1988b, p. 128) as considera “expansões da atmosfera do *xirê*” – que, verdadeiros viveiros de formas e ritmos, através do mundo da festa e das artes do espetáculo, se desdobram, ludicamente, para a sociedade no seu conjunto. Invadem espaços proibidos – Sodré (1988b, p. 133), por exemplo, vê as festas como “possibilidades temporárias de se penetrar coletivamente em território proibido”. Transformam a economia da semiótica de outros espaços lúdicos como o Carnaval e o futebol. Deixam-se capturar pela lógica do mercado e da indústria, mas, em contrapartida, ganham espaço, visibilidade, trânsito social. Se perdem, pela descaracterização de algumas das suas formas (o samba, forma essencialmente rítmica, abriu-se aos jogos harmônicos e melódicos e separou-se da dança), também ganham, e muito, com a invenção de novas outras formas, resultado dos intensos encontros interculturais que alimentaram desde sempre a continuidade do patrimônio simbólico-cultural dos povos africanos da diáspora.

Ficando no terreno particular de uma destas linguagens, a música, por exemplo, podemos de dizer que do *vodum* ao *jazz*, passando pelo *spirituals* e pelo *blues*, como do *terreiro* ao *samba* (moderno), passando pelo *lundu* e pelo *maxixe*, a forma musical negra passou de *étnica* a *popular*, de *folclórica* a *cultural*⁶¹. E aqui não é preciso grande esforço para entender o significado desse movimento e a importância da matriz que o gerou. Bastaria indagarmos, se fora preciso, do espaço que ocupam as formas musicais ditas populares no panorama da criação artístico-cultural norte-americana e brasileira – bem como, também, do lugar em que se situam, enquanto mercadorias, do ponto de vista do mercado da cultura em ambos os países.

2.9 De outras formas e folias

A matriz estética que dá sustentação ao universo festivo e às artes do espetáculo na Bahia está ancorada firmemente, como esperamos ter demonstrado, na encruzilhada que reuniu ameríndios e mais particularmente portugueses e africanos. Tal não significa, no entanto, que as artes e artimanhas baianas tenham permanecido ao abrigo de outros ventos, imunes a outras influências.

Primeiro, porque não há como se imaginar uma formação cultural desonerada do embate com o que vai fora de suas fronteiras. A história da

⁶¹ Segundo Muniz Sodré, nos Estados Unidos como aqui, foram muitos os contatos entre os cultos negros (rituais *nagôs*, por exemplo) e a música secular. Daí que o *samba* e o *jazz*, dois produtos híbridos, devam ser considerados primos próximos – como também o são, as cidades de Salvador e New Orleans. O elemento de consangüinidade que garante o parentesco entre estas duas formas musicais é a *síncopa*, “a batida que falta”, tecnicamente, “a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte” (Sodré, 1998, p. 11). Ou seja, “Tanto o *jazz* quanto o *samba* encontram sua especificidade musical na sincopação” (Sodré, 1998, p. 26). Ambas as formas resultam de trocas entre a música negra e a música Ocidental, onde a primeira cedeu em parte à supremacia melódica européia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação” (Sodré, 1998, p. 25). E, acrescenta Sodré (1998, p. 11), esta “ausência de tempo”, a batida que falta ao *samba* e ao *jazz*, é preenchida com a “dinâmica do movimento no espaço” realizado pelo corpo que dança.

cultura de um povo é, principalmente, a história das trocas culturais que conformaram a sua cultura. O antropólogo Hermano Vianna, assim, acerta em cheio quando, ao adotar o conceito de *transculturalismo* elaborado pelo cubano Fernando Ortiz, faz questão de lembrar que um fenômeno *transcultural* não resulta da combinação de formas originalmente puras. Estas formas, continua Hermano Vianna, já são, de *per si*, produtos *transculturais*, visto que “nunca – na história cultural do mundo – pode ser encontrado um elemento que já não tenha passado por algum processo *transcultural* (Vianna, 1995, p. 172).

Daí que soem risíveis as costumeiras argumentações à volta da *pureza cultural* do nosso povo e das nossas manifestações, não importando qual o povo ou a manifestação que inspire tal espírito *preservacionista*. Seja porque não há *pureza cultural* – muito menos hoje face à configuração de uma contemporaneidade atravessada por potentes redes sócio-tecnológicas – , seja porque a riqueza de uma cultura está justamente na sua capacidade de dialogar com a diferença e a novidade que lhe trazem outras realidades e formas culturais.

Dessa maneira, menos do que medidas destinadas a resguardar sua pretensa inocência vernacular, as práticas e manifestações culturais demandam políticas e ações que as fortaleçam para o embate e o inevitável intercâmbio com outras culturas e que façam valer o que Sérgio Paulo Rouanet chamou de “direitos culturais”, isto é: o direito à memória cultural, que deve garantir a todos os membros da sociedade o acesso aos bens materiais e imateriais que informem da sua história e das suas tradições – e aqui a noção de *preservação* faz sentido, porque aplicada ao cuidado, por exemplo, com o patrimônio histórico-arquitetônico-ambiental de uma cultura –; o direito à produção cultural, que deve permitir a todos os membros de uma sociedade exprimirem a sua criatividade – não que isso signifique serem todos artistas, mas tão só que possam cultivar e expressar os talentos que

porventura possuam -; e o direito de acesso à cultura, esse um direito fundamental e imprescindível a qualquer sociedade que se pretenda democrática, sem o qual, inclusive, não se pode falar em cidadania plena. De pouco adiantam um patrimônio cultural perfeitamente preservado e uma produção cultural exuberante se largos setores da sociedade, por conta de diferenças sociais de toda ordem, estão privados de acessá-los (Rouanet, 1992).

Voltando à Bahia, dizíamos que outros temperos enriqueceram, ao longo do tempo, o caldo da sua cultura, deixando marcas visíveis, particularmente, no campo das artes do espetáculo.

Bião (2000) anota dois destes influxos culturais que, incidindo no panorama mais geral da cultura brasileira, repercutiram também no terreiro da cultura baiana. Um, a influência francesa, experimentada especialmente no século XIX quando o pensamento brasileiro afrancesou-se na esteira das idéias iluministas e que se refletiu sobretudo na linguagem teatral. O outro, a influência norte-americana que, a partir dos inícios do século XX, através dos meios de comunicação de massa, especialmente o rádio e o cinema, chega até nós num movimento que, aliás, atinge praticamente todas as sociedades e culturas. Bião (2000) refere-se, também, a uma componente judaico-ibérica do nosso panorama matricial que nos toca em momentos distintos e bastante distantes no tempo. Assim é que, primeiramente, vamos encontra-la bem lá atrás, ainda que de modo mais ou menos difuso, naquilo que nos trouxeram os “cristãos-novos” que deram com os costados na Bahia fugindo das dificuldades que enfrentavam na metrópole lusitana. Num segundo momento, e em tempos bem mais recentes, essa componente aparece-nos em meio à influência norte-americana, por conta dos musicais da Broadway e do cinema hollywoodiano, dois fenômenos de peso a marcar profundamente a cultura espetacular no Brasil.

Também no século XX, mais precisamente nos anos 1950, a cultura baiana voltou a experimentar o impacto de informações vindas de fora, só que neste caso e nesta oportunidade, com implicações muito maiores e muito mais abrangentes. Exatamente porque não se tratou do que possamos chamar de influências, como quando nos referimos há pouco a franceses e norte-americanos. O que se passou, na altura, foi um encontro das informações de vanguarda chegadas da Europa do pós-guerra e a realidade antropológica baiana – encontro em muito semelhante ao que, no Seiscentos baiano, vimos acontecer entre o barroco ibérico e os trópicos baianos, sobre o qual nos debruçamos mais atrás. Como o encontro seiscentista, que nos legou o *barroco tropical*, o da metade do século passado também produziu frutos da mais alta relevância para as culturas baiana e brasileira. Ainda que não nos alonguemos por agora – porque a este ponto voltaremos mais à frente –, do rebuliço que presidiu esse segundo encontro saíram atores e idéias que no instante seguinte deram substância a dois verdadeiros terremotos que sacudiram a cultura brasileira: o Cinema Novo e o Tropicalismo.

Mas esse panorama matricial que temos vindo a traçar – no qual já identificamos especificidades quanto à forma de percepção sensorial, ao arranjo lingüístico, ao universo de crenças e à dimensão estética – não estará devidamente concluído se deixarmos de considerar, mesmo que de relance, a Cidade da Bahia de uma perspectiva que tome em linha de conta, historicamente, a sua situação político-administrativo-econômica que favoreceu, desde sempre, uma vocação cosmopolita pela novidade.

Salvador não só nasceu a mais antiga. Nasceu, afirma Cid Teixeira, como “uma cidade no Brasil e não do Brasil” (Teixeira, 1998a). Fundada para ser o ponto obrigatório de passagem para as riquezas da Carreira das Índias, transformou-se num “dos mais ricos portos do mundo muito antes que Nova York saísse da infância” (Pierson, 1971, p. 92), numa espécie de rainha do

Atlântico Sul. Entre os séculos XVII e XVIII, em meio à riqueza produzida pela economia açucareira (que também produzia imensas desigualdades sociais), experimentou, como capital colonial, os seus *golden years* que foram, possivelmente, como sugere Thales de Azevedo, “o período de maior opulência do país”, altura em que alcançou a condição de “o mais português e importante dos burgos que na América, em África e na Ásia foram os baluartes do comércio mundial e do império lusitano” (Azevedo, 1981, p. 16).

No entanto, mesmo depois de passada a fase de ouro da Salvador colonial, quando por volta do século XIX a cidade ingressa num longo período de declínio que, entremeando surtos expansionistas e calmarias arrasadoras, só encontrará o seu termo definitivo com as importantes transformações econômicas iniciadas nos anos 1950 do século XX, não se perdeu de todo a sua vocação para as novidades – e um bom exemplo aqui, pode ser, quanto ao século XIX, a influência francesa a que nos referimos há pouco.

Assim, pela “larga barra” da sua baía, que no começo era apenas “Kirimurê, grande mar interior dos Tupinambá” (Araújo, 2000, p. 10), entraram, do barroco católico-ibérico seiscentista à *avant-garde* europeia da metade do Novecentos; de bantos e nagôs a europeus de bandeiras variadas. Entraram, também, muçulmanos e judeus, mascates e mercadores, as ondas do rádio, o cinema, o sinal da televisão – como também, por essa mesma “larga barra”, saíram da “fofa”, que exportada para Portugal no século XVII “daria origem ao fado português” (Bião, 2000, p. 22), aos sujeitos e informações seminais que em escala nacional, nos anos 1960, partejaram as revoluções estético-culturais cinemanovista e tropicalista.

Uma cidade “‘novidadeira’ e criadora de novidades” (Bião, 2000, p. 22), ainda que sempre muito ciosa e senhora, orgulhosa mesmo, da sua personalidade cultural. E talvez esteja aí um dos traços mais grossos da formação cultural baiana: a sua capacidade de oferecer-se como um território

de proveitosos diálogos entre tradição e modernidade – desse ponto de vista é emblemático o percurso da folia carnavalesca na Bahia: nascida do entrudo lusitano, modifica-se pela mão africana, é reinventada pela *trioeletrificação* baiana e de fenômeno da cultura passa a mercadoria e mercado de muitos negócios e negociantes. Enfim, uma cidade culturalmente disposta a encontros, uma verdadeira e permanente “encruzilhada de artes, ofícios, etnias, religiões línguas e idéias” (Bião, 2000, p. 21) – ainda que, é bom que se registre, por vezes, uma certa autosuficiência e autocomplacência se instalem bloqueando trocas e impedindo sua vocação plural.

E é no *padê*⁶² armado nessa “encruzilhada” que se conforma a cultura baiana. Do conjunto matricial que lhe dá sustentação, e que até aqui estivemos delineando, ressalta o que podemos sinteticamente chamar de *sensibilidade afrobarroca*. Uma sensibilidade que alimenta o compósito cultural da Cidade da Bahia, singularizando-o pela ludicidade, pela multisensorialidade, oralidade e plasticidade de signos e símbolos e pela disposição em aproximar vida cotidiana e produção simbólica. Uma cultura, portanto, afeita aos jogos de hibridação, jogos que desde o início impediram que por aqui vingasse purezas *pré-brasileiras* e que na sua versão mais contemporânea passaram a incluir as possibilidades, os desafios e os perigos do mercado.

⁶² Na linguagem litúrgica dos candomblés da Bahia, *padê* significa o “despacho de Exu, no início das festas; cerimônia propiciatória” (Carneiro, 1977, p. 143).

III DOIS SÉCULOS E DUAS MEDIDAS

Para a Bahia, o século XX foi brevíssimo ! Durou bem menos do que na avaliação feita por Eric Hobsbawm para esta centúria, a qual chamou de “o breve século XX”⁶³. Se para o mundo, na avaliação desse historiador inglês, o século inicia-se com a eclosão da I Guerra Mundial, para a Bahia ele só vai começar efetivamente pouco depois de encerrada a II Guerra Mundial. Durou portanto, aproximadamente, o tempo de sua segunda metade.

É que só à volta dos anos 1950 a Bahia vai ser alcançada por transformações que a empurrarão na direção de uma sociedade com características normalmente associadas ao espírito dos *tempos modernos* inaugurados pelo Novecentos. Com efeito, durante os primeiros cinqüenta anos do século XX, a Bahia permaneceu praticamente fora do raio de alcance dos fluxos econômico, tecnológico e simbólico da onda modernizadora que sacudia o Brasil Meridional. Ou seja, da vida baiana, nesse período, permaneceram distantes fenômenos como industrialização, urbanização acelerada, emergência de um proletariado industrial e de classes médias urbanas, desenvolvimento técnico-científico, modernismo artístico-cultural, etc.

Deste ponto de vista, a idéia do Novecentos como um século tardio, praticamente repartido *fifty/fifty*, está perfeitamente respaldada nos vários estudos que se debruçaram sobre a realidade da sua primeira metade, batizada como o “enigma baiano” por Octávio Mangabeira, governador da Bahia entre 1947 e 1950, altura em que as coisas começaram a mudar por

⁶³ Cf. Eric HOBSBAWM, *Era dos extremos: o breve século XX – 1914/1991* (São Paulo, Companhia das Letras, 1995).

estas plagas. É fato que, sobre estes cinqüenta anos de história, tanto a historiografia clássica como os trabalhos mais recentes, se variaram quanto aos enfoques adotados, às análises efetuadas, às explicações encontradas e às proposições sugeridas, são unânimes quanto a um ponto: “enigma” ou não, foi esse meio século baiano um período de longa letargia como o chamou o economista Francisco de Oliveira em um desses estudos (Oliveira, 1987).

Verdadeira para o conjunto do Estado – à exceção, talvez, do sul cacaueiro – essa realidade ganha cores ainda mais fortes quando o foco se ajusta sobre Salvador e o Recôncavo. Acomodada num preguiçoso cenário sócio-econômico pré-industrial, essa região assistia de longe ao rebuliço do Brasil moderno que se anunciava no Centro Sul, vendo o tempo correr em ritmo lento e fogo brando, vivendo sem maiores sobressaltos aqueles que já eram bem mais do que *cem anos de solidão*. Gastou assim meio século, até que viesse a experimentar o que Cid Teixeira nomeou como o “maior trabalho de subversão jamais ocorrido” na Bahia (Teixeira, 1980, p.10), com a instalação da Petrobrás, marco zero da modernidade capitalista urbano-industrial em terras baianas.

Data de então, o que alguns estudiosos chamam de inserção subalterna da Bahia no processo de acumulação do capitalismo industrial brasileiro, isto em meio à nova divisão inter-regional do trabalho comandada pelo grande capital nacional e internacional, e sob os auspícios da ideologia nacional-desenvolvimentista (Guimarães, 1987; Oliveira, 1977; 1987).

Daí pra frente, a região apressou o passo. E o que sobrou de século XX, passou rápido. Rapidez, registra Maria Brandão, garantida pelo “engenho do capital” (Brandão, 1998, p. 40) que, com a Petrobrás e a Chesf, deflagrou um processo de transformação da economia estadual que se estendeu pelas décadas seguintes – em especial as de 60 e 70, quando são implantados, no entorno de Salvador, respectivamente, o Centro Industrial de Aratú (CIA) e o

Complexo Petroquímico de Camaçari (COPEC). Assim, vai se consolidando a indústria como o principal e mais dinâmico setor de atividade econômica do Estado, muito embora, não deixam de registrar com preocupação os estudos mais atuais, este dinamismo tenha sempre estado sujeito a espasmos induzidos exogenamente (Loiola, 1997; Teixeira & Guerra, 2000).

Mas não vamos apressar o passo tão já. Voltemos o olhar para o século XIX, ainda que em ritmo de *flash back*.

3.1 Um longo século

Por outros engenhos, o século XIX foi para a Bahia um *longo século* – como pareceu a Fernand Braudel⁶⁴ o século XVI e a Giovanni Arrighi⁶⁵ o XX, numa interpretação distinta daquela de Hobsbawm. Talvez tenha até começado tarde, logo após a Guerra da Independência, em 1823. Mas a decadência e o isolamento relativo que presidiram a vida baiana ao longo da centúria, entre crises prolongadas e surtos de revivescimento, ao invadirem o século XX, seqüestrando os tais cinqüenta anos de história que foram travestidos de *esfinge*, garantiram-lhe a longevidade.

Como pano de fundo deste isolamento relativo tomamos o que pode ser chamado de um duplo movimento que, marcando definitivamente a meridionalização política administrativa e econômica do Brasil, deslocou a Cidade da Bahia do centro mesmo da cena nacional, acomodando-a numa posição secundária na rota de atualização modernizadora que se anuncia e se inicia para o país a partir do século XIX.

⁶⁴ Cf. Fernand BRAUDEL, *Civilização material, economia e capitalismo* (São Paulo, Martins Fontes, 1995-1996, 3 v.).

⁶⁵ Cf. Giovanni ARRIGHI, *O longo século 20: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. (São Paulo, Contraponto/Unesp, 1996).

Com efeito, num movimento Salvador perdeu o posto de capital e primeira cidade para o Rio de Janeiro. Já em 1763 a capital da Colônia fora transferida para lá. E lá, também, instalara-se em definitivo a Família Real, a partir de 1808, após uma breve estadia na Bahia. Em 1822 o Rio de Janeiro torna-se a capital do Império e em 1889 capital da República. Noutra movimentação, a Bahia se viu apeada da condição de centro dinâmico da economia: o açúcar cedeu lugar ao café como produtor de riquezas. E como se não bastasse, o século XIX entre nós foi pródigo em crises econômicas, epidemias, catástrofes naturais, rebeliões escravas, levantes federalistas e guerras.

A idéia de uma Bahia oitocentista incapaz de acompanhar o passo do Brasil – cada vez mais meridionalizado e às voltas com importantes mudanças – encontra respaldo em inúmeros e importantes estudos. Com discursos que acentuam, uns, os períodos de crise, ou, outros, os momentos de fugaz renascimento, ainda que sem nunca deixar por registrar, todos, fatalidades e adversidades variadas, estes trabalhos remetem sempre a idéias de estagnação, arrefecimento ou decadência, pouco importando o elemento de comparação, se os *anos dourados* da Salvador Colonial ou o Brasil Meridional que crescia e se modernizava.

Ainda que sem a pretensão de dar conta da variedade de fontes e argumentos que alimentam o debate sobre a realidade baiana oitocentista, não queremos deixar de elencar alguns autores que, com seus trabalhos, emprestam apoio à idéia de uma Bahia que atravessa tão *longo século* em lento processo de decadência e experimentando, crescentemente, uma condição de relativa insularidade na cena brasileira.

A historiadora Kátia Mattoso, em obra clássica sobre o Oitocentos baiano, afirma ter escrito o que considera “a história de um tempo que precede e explica uma decadência” (Mattoso, 1992, p. 651). Uma decadência

que se anuncia, segundo essa estudiosa, com a incapacidade da Cidade da Bahia de adaptar-se aos novos tempos do Brasil pós-Independência; que se acelera a partir da segunda metade do século; e que, todavia, só é efetiva e definitivamente constatada nas primeiras décadas do século XX – quando, de há muito e por inteiro, a letargia já se apossara da Bahia. Na raiz desse processo, segundo a professora, estariam o esclerosamento da economia agromercantil exportadora, inteiramente subordinada à dinâmica do mercado internacional e incapaz de se diversificar ou se reorientar para o mercado interno; a rigidez da estrutura social, marcada pelo conservadorismo de relações sociais originárias do sistema escravista; o desinteresse político das elites dirigentes pelos destinos econômicos da Província, que nunca cogitaram de utilizar seus representantes políticos no governo do Império para, de alguma forma, alterar a realidade baiana;⁶⁶ e a mentalidade ancorada nas glórias de uma riqueza passada e povoada por mitos de muita grandeza mas nenhum futuro, glórias com que os senhores tentavam, inutilmente, ocultar o empobrecimento e a decadência cada vez mais evidentes.

O historiador Ubiratan Castro chama a centúria oitocentista de um “século gestor de uma Bahia pobre mais orgulhosa” (informação verbal)⁶⁷, e enxerga no processo de independência o momento mesmo em que “o sistema

⁶⁶ Durante todo o século XIX, a Bahia forneceu em quantidade quadros políticos para os gabinetes ministeriais do Império, no que foi chamado de “baianismo” – termo que Falcon (1978) vai buscar a Sérgio Buarque de Holanda na sua *História Geral da Civilização Brasileira* e cujas razões podem ser explicadas pela centralidade desfrutada pela Bahia durante o período colonial, tanto do ponto de vista econômico quanto do político-administrativo, que lhe garantiu, entre outras coisas, número expressivo de baianos com educação superior e experiência em administração pública, ou seja, quadros aptos a ocuparem lugar de relevo entre a elite política nacional. Contudo, de pouca valia foi o “baianismo” para a Bahia. Compreendendo a questão no quadro do que estamos chamando de isolamento relativo da Bahia – ou, dito de outra forma, da meridionalização da vida brasileira –, Gustavo Falcon anota com clareza que, tendo se deslocado o centro de gravitação econômica do Império para a lavoura cafeeira do Oeste paulista, “As Províncias nordestinas, como a Bahia, restou o espaço ocupado no aparelho político, espaço que, no entanto, não conseguiu ser transformado em tribuna dos interesses das tradicionais classes dominantes baianas (Falcon, 1978, p. 100-101).

⁶⁷ Participação em 05.11.98 de mesa redonda do Seminário *Salvador fala ... as ciências sociais entendem?*, realizado em Salvador pelo GEUR-CRH-UFBA.

colonial na Bahia é atingido em todos os seus elementos básicos: absolutismo, exclusivismo comercial, trabalho escravo e sociedade estamental” (Araújo, 1978, p. 45).

Também Rômulo Almeida, no seu clássico trabalho sobre a história econômica da Bahia entre o século XIX e a metade do século XX, dá conta de uma “Bahia [que] se foi recolhendo no tempo” em meio à “sucessão de crises” que pontuam a “curva de longa tendência” com que captura o desenvolvimento da economia neste período e cujo ponto de partida é também o processo de Independência (Almeida, 1977, p. 49-50).

Góes Calmon, expoente da elite baiana, reconhece na Guerra da Independência o marco inaugural do que considera a “série negra de factores decisivos, que d’ahi por diante continuaram sua obra de ameaçadora destruição” (Calmon, 1978, p.45), desconjuntando a vida econômico-financeira da Província ao longo do século.

O marco zero da decadência baiana século XIX afora, século XX adentro, parece ser mesmo o processo de Independência do Brasil, que na Bahia desdobrou-se na Guerra da Independência, entre 1822 e o 2 de julho de 1823. Eis, em rápido *travelling*, o roteiro da decadência.

Por mais de uma década os ares baianos estarão impregnados por sentimentos lusófbos, pelo espírito insurrecional dos escravos e pelos ideais federalistas. Em 1835 acontece a Revolta Malê. Em 1837, a Sabinada, levante federalista. A febre amarela ataca em 1849. Em 1850 é extinto o tráfico de escravos. Em 1851 e 1852, as chuvas não dão trégua. Entre 1855 e 1856, uma epidemia de *cólera-morbo* espalha o pânico e a morte na região⁶⁸. Já entre 1857 e 1860 é a vez da seca desorganizar a produção agrícola, afetando duramente o abastecimento interno e o comércio exterior – seca que

⁶⁸ A epidemia faz, entre o milhão de habitantes da Província, 36 mil vítimas – dez mil só em Salvador, que à época tem algo como cem mil habitantes (David, 1996).

volta a flagelar a agricultura baiana, mais duramente ainda, em pelo menos dois outros momentos: 1889 e 1898-99. Epidemia e seca somam-se entre 1856 e 1860 provocando a escassez de alimentos e a especulação com os preços. Fome, miséria e agitação popular. Em 1858 a população protesta, amotinada, contra a carestia. É a agitação da *carne sem osso e farinha sem caroço*. A partir da década de 1860, e nos decênios seguintes, segundo Mattoso (1992), a economia baiana inicia um caminho descendente e sem retorno. Repercutem longamente os efeitos da epidemia do cólera. Deterioram-se os preços internacionais do açúcar. A exportação do algodão cai com o fim da Guerra de Secessão nos Estados Unidos. Entram em crise as Lavras Diamantinas, exploradas desde os anos 40. A lavoura enfrenta o êxodo de escravos para as plantações de café do Sul do país. Em 1864 estoura a Guerra do Paraguai e com ela vem a drenagem de contingente expressivo de baianos para engrossar as fileiras do exército. Na década seguinte, o quadro de decadência econômica torna-se ainda mais dramático. A partir de 1873, a economia se ressentiu fortemente da depressão que a economia européia começava a experimentar.

A rota descendente não chega a ser interrompida, quando, no final do século XIX, é abolida a escravidão, em 1888, e proclamada a República, um ano depois. Ao contrário, a situação agrava-se ainda mais. Decadência econômica e desprestígio político prosseguiram dando o tom da vida baiana, no final do século XIX.

Com a Abolição, multiplicam-se as dificuldades econômicas pela desorganização da base produtiva fundada no trabalho escravo⁶⁹. No caso

⁶⁹ O 13 de maio não vai produzir qualquer transformação de monta na economia agromercantil da Bahia, que permanece com sua estrutura produtiva arcaica, profundamente atrasada do ponto de vista tecnológico e dependente do capital comercial. Se transformação houve, foi para agravar a situação econômica. De fato, com a Lei Áurea a Princesa Isabel assinou também o atestado de óbito da economia do açúcar, liquidando de vez o que fora, em tempos, a maior fonte de riqueza da Colônia – e da Bahia. A Abolição, segundo o historiador Ubiratan Castro de Araújo, “jogou a última pá de cal sobre essa agroindústria açucareira colonial centrada no engenho de açúcar” (Araújo, 2000, p. 20).

específico de Salvador, o impacto provocado pelo fim da escravidão pode ser considerado nulo.⁷⁰ E com a República, a Bahia, profundamente anti-republicana, com autoridades, elites e povo permanecendo fechados em torno do Império, vê reduzidas as possibilidades de influência política no novo regime.⁷¹

Pois bem. Em que pesem algumas observações em contrário, parece razoável concordarmos com a tese da insularidade político-econômica da Bahia no “longo século” XIX.⁷² *Primo*, porque quando falamos de isolamento,

⁷⁰ Segundo Jefferson Bacelar, a “Abolição não promoveu grandes transformações sócio-econômicas em Salvador, permanecendo a mesma fiel à sua antiga função de porto e cidade comercial. Por não terem sido processadas grandes mudanças na sua estrutura produtiva, verificou-se a manutenção do antigo sistema ocupacional, sem alteração das posições e esquemas pretéritos. O único avanço consistiu exclusivamente no fato do escravo tornar-se livre, e conseqüentemente desligado das vinculações imanentes à sociedade escravista” (Bacelar, 1989, p.72). E não poderia ter sido muito diferente. Em Salvador quase já não havia escravos em 1888 e no Recôncavo eles também já não eram tantos. Há mais de trinta anos havia sido proibido o tráfico e a decadente economia do açúcar alimentava com seus escravos os cafezais. A professora Kátia Mattoso, comparando dados populacionais, evidencia a redução progressiva da população escrava, na Bahia, ao longo do século XIX. Por exemplo, entre 1808 e 1872, o total de escravos no conjunto da população baiana reduz-se em quase um terço, caindo de 35,3% para 12,2% (Mattoso, 1988). E a partir da década de 1870, a redução da população escrava acentuou-se ainda mais. Começava a haver assalariamento no trabalho urbano. No trabalho doméstico, os agregados de todo o tipo davam conta do serviço com perfeição. Os ares abolicionistas de então já não recomendavam, como de bom tom, ser proprietário de escravos. Quando chega o 13 maio, entre os 120 mil habitantes de Salvador, apenas 3 mil eram escravos (Risério, 2000).

⁷¹ Aliás, à exceção de Pernambuco com sua Faculdade de Direito, as idéias e a propaganda anti-monárquicas não empolgaram o Nordeste escravocrata. Na Bahia, proclamada a República, o Presidente da Província, a unanimidade dos membros, liberais e conservadores, da Assembléia Legislativa, a Câmara de Vereadores, a Associação Comercial da Bahia e até o Comandante das Armas – por sinal, irmão do Marechal Deodoro da Fonseca – reagiram, dispondo-se a resistir em defesa do regime monárquico. Entre as camadas populares, a reação foi idêntica. Há, inclusive, notícias da tentativa de criação de uma “guarda negra composta pelos beneficiados pela Lei Áurea, a qual se propunha assegurar a estabilidade do regime [monárquico] contra ‘qualquer possível golpe’” (Falcon, 1978, p. 103).

⁷² Alguns estudos, no entanto, argumentam contra a idéia da decadência baiana no século XIX. Manoel Pinto de Aguiar, nas suas clássicas *Notas sobre o ‘Enigma Baiano’* ao considerar o século XIX como um todo afirma que “mantivemos, ao longo do século dos oitocentos, uma posição satisfatória em relação ao crescimento do resto da nação” (Aguiar, 1977, p. 128). Já Clemente Mariani, como Pinto de Aguiar, também integrante da “geração do enigma”, assume posição mais cautelosa. Insiste na tese de que a Bahia continuou a representar a base da “rudimentar economia brasileira” mas não deixa de observar que, “com o avanço do Século XIX, a situação econômica da Bahia” começa “relativamente, a declinar”, reflexo, segundo ele, do deslocamento do eixo econômico do Brasil para a região Sul com suas plantações de café (Mariani, 1977, p. 61). Também Vilmar Faria, em trabalho bem mais recente, sustenta a posição de que a Bahia continuou a manter uma importância, tanto política quanto econômica, “quando o centro dinâmico da economia exportadora consolidou-se na região Sudeste do país”. O estudo credita à Bahia um papel de relevo na cena

este aparece, sempre, qualificado como relativo. *Secondo*, porque os argumentos esgrimidos contra a tese de um isolamento baiano no período considerado parecem encaixar-se melhor como elementos que justificam a qualificação deste isolamento como relativo, do que como exemplos que possam comprovar qualquer idéia que se queira ter de uma Bahia que avançasse rumo à modernidade, acompanhando o que se passava no Brasil meridional. *Terzo*, porque, em relação a este longo período, nada que venha a ser invocado conseguirá assemelhar-se, nem de longe sequer, seja ao brilho da Salvador Colonial, seja à cidade que a partir da metade do século XX irá experimentar, tardiamente, seu processo modernização capitalista.

Frisemos que o isolamento em tela foi relativo, como de resto o faz boa parte dos estudos dedicados a este período da história baiana. Relativo, é óbvio, até porque, convenhamos, centúria e meia é muito tempo na história de qualquer sociedade. Tempo longo o suficiente para não permitir, neste caso, qualquer falsa imagem de uma Bahia absoluta e totalmente imune a trancos e solavancos – o mesmo não pode ser dito, por exemplo, da situação vivida pela Região Norte do país, esta sim, em total e absoluto isolamento. Em meio à calmaria, aconteceram coisas. Ainda que incapazes de trazer de volta a hegemonia perdida, aqui e ali a sociedade baiana experimentou momentos e desenvolveu processos que bem justificam o caráter relativo que temos vindo a acentuar quando nos referimos ao declínio e isolamento baianos no período.

É verdade que a agricultura do Recôncavo, motor da riqueza dos tempos dourados, murchou. Com uma estrutura produtiva arcaica e tecnologicamente atrasada, mostrou-se incapaz de acompanhar os novos tempos. Mas é também verdade que na praça de Salvador, comerciantes

econômica nacional quando recorda, por exemplo, que na Província foram produzidos os “primeiros espasmos de industrialização que ocorreram no Brasil na segunda metade do século XIX”, envolvendo basicamente a produção de têxteis e bens alimentares (Faria, 1980, p.32).

nacionais e estrangeiros continuaram, por todo o período, gerando riquezas, fossem as mercadorias os escravos que importava, o açúcar, o algodão, o fumo ou o cacau que exportava para o exterior, ou os produtos diversos com que abastecia mercados regionais. E este é, inegavelmente, um contraponto fundamental da idéia de isolamento relativo: ao declínio e estagnação da agroindústria do açúcar no Recôncavo – pólo gerador da riqueza de outrora – correspondeu, ao longo do século XIX, um florescimento do comércio baiano.⁷³

Hegemônico, alimentando-se inescrupulosamente da especulação desenfreada em tempos de escassez e do contrabando, a força do capital mercantil ao longo do Império e da República Velha foi tal que em meio à calmaria do crepúsculo econômico não se interrompeu o “processo de ampliação de grandes fortunas na Bahia”, como faz notar Dantas Neto (1996, p.87). Prova disso, lembra este autor, são os capitais acumulados pela aliança bancário-mercantil – ainda que sem contrapartida em termos de investimentos produtivos –; as inversões de capitais baianos na região Centro-Sul do país; e a emergência de grupos econômicos fortes, como a Companhia Aliança da Bahia.

E claro, contribuindo para relativizar o isolamento e engrossando a lista de fortunas e afortunados que tinha à cabeça os grandes comerciantes estabelecidos na Bahia, esteve, também, a economia cacauera.

A lavoura do cacau estava localizada na região de Ilhéus, no Sul baiano. Contudo, Salvador não só concentrava boa parte da indústria de transformação do cacau, como sediava as casas bancárias e comerciais

⁷³ Gustavo Falcon (Falcon, 1981) chama a atenção para o fato de que o capital mercantil baiano – referindo-se o autor, especificamente, às grandes casas comerciais que controlavam as exportações e importações da Província, boa parte das quais estrangeiras – soube bem diversificar suas atividades quando o açúcar entrou em declínio. Além de dominarem completamente os circuitos de exportação e importação e as rotas comerciais para dentro e para fora da Província, os grandes comerciantes partiram celeremente para a intermediação financeira, para a agiotagem junto aos produtores agrícolas e para a criação de fábricas e manufaturas.

envolvidas com as vendas do produto para o mercado externo e, também, exportava – exportou até 1939 – a quase totalidade da produção cacauzeira pelo seu porto. (Aguiar, 1977; Almeida, 1977). Dizia-se, na Bahia, “quando o cacau vai bem, tudo vai bem” (Mariani, 1977, p. 77). Mas nem tanto. Se o cacau enriqueceu muitos baianos – e a muitos mais manteve pobres – à Bahia nada conseguiu oferecer que impedisse o quadro descendente do conjunto da economia provincial.⁷⁴

Por outro lado, os *espasmos industrializantes* das últimas décadas do século XIX também devem ser compreendidos como um reforço à idéia de paradeiro relativo. Nos setores têxtil, fumageiro e de bens alimentares a produção artesanal começava a ceder lugar à produção industrial. Todavia, esse esforço fabril naufragou na virada para o século XX.⁷⁵ Faltaram à indústria baiana, naquele momento, uma dinâmica de crescimento independente do setor agroexportador⁷⁶, um maior grau de capitalização, assim como transportes e energia, insumos absolutamente indispensáveis ao desenvolvimento industrial (Sampaio, 1981).

3.2 A paisagem cultural na Bahia oitocentista

É o caso agora, diante do quadro que acabamos de delinear, de se indagar: não sendo mais capital e centro econômico e financeiro do país,

⁷⁴ A produção cacauzeira, que já compunha a pauta das exportações baianas desde o início do século, vai tomar vulto a partir de 1890. Entre 1905 e 1910 a Bahia chega a ocupar o lugar de maior produtor mundial de cacau. Mas, enfrentando problemas que iam das oscilações do mercado internacional às pragas, descapitalizando-se de forma permanente, a cacauicultura foi incapaz de se diversificar e muito menos de promover qualquer alteração no quadro social em que se desenvolveu. (Almeida, 1977)

⁷⁵ Datam desse período a figura de Luís Tarquínio e a sua Companhia Empório Industrial do Norte, empresa do ramo têxtil fundada em 1891 e, segundo Rômulo Almeida, o mais moderno conjunto fabril e a mais avançada experiência social da época (Almeida, 1977).

⁷⁶ Com a decadência deste setor, praticamente extingue-se o mercado consumidor do que produzia a indústria têxtil baiana. Claro. A quem fornecer tecidos grosseiros para ensacamento se pouco açúcar havia para ensacar? e a quem vestir com roupas de tecido barato mas produzidas em quantidade se quase já não havia escravos a quem tapar o corpo?

“Cabeça do Brasil” (Simas Filho, 1980) que fora por quase três séculos de história, o que era então a Cidade da Bahia oitocentista ?

Pois bem. Cidade-porto por excelência, Salvador fora e continuava sendo uma cidade aberta às novidades trazidas pelo movimento de barcos e marés, ainda que de um ponto de vista mais geral, para o conjunto do centenário, a velha cidade fosse, concomitantemente, se empobrecendo e ensimesmando-se.

Na virada do século XVIII para o XIX, por exemplo, idéias políticas da França revolucionária chegaram até nós, insuflando espíritos e alimentando rebeldias. Também assentaram praça em terras baianas as doutrinas econômicas liberais que alimentavam o nascente capitalismo industrial europeu, aqui acolhidas com entusiasmo e ação por homens da terra, como José da Silva Lisboa, o futuro Visconde de Cairu.

Por outro lado, a abertura dos portos ao comércio exterior, em 1808, na passagem da Corte Portuguesa pela cidade, criou as condições para a instalação de numerosas casas comerciais estrangeiras na Bahia. Principalmente inglesas, beneficiárias de tarifas preferenciais, mas também alemães, francesas e suíças, essas casas importavam os últimos produtos da moda européia: roupas, calçados, cortes de fazenda, adereços, perfumes, e até relógios. Homens, mulheres e crianças da elite vestiam-se à francesa, acompanhando sempre a última moda de Paris – em que pese a inadequação de veludos e peles ao clima tropical. Padarias estrangeiras, com guloseimas importadas da França, Alemanha e Estados Unidos alimentavam paladares sofisticados. Empresas e empresários podiam comprar equipamentos industriais como máquinas a vapor, moendas e ferragens diversas (Azevedo, 1977; Verger, 1981).

Por todo século, além de idéias, mercadores e contrabandistas, a Cidade da Bahia continuou a receber augustos visitantes e hóspedes ilustres

(Augel, 1980, Verger, 1981). Com suas impressões, observações e relatos sempre oscilando entre os encantos e desencantos das paisagens e gentes soteropolitanas, aqui admirados, acolá desapontados com o muito que a cidade oferecia aos seus sentidos, confirmavam a atração que exercia sobre forasteiros de todos os quadrantes esta submetrópole atlântica e, de alguma maneira, conferiam a Salvador oitocentista um certo ar cosmopolita.

Continuou, também, Salvador, a gozar de grande dinamismo urbano. Havia, além das muitas igrejas, hotéis e edifícios públicos imponentes⁷⁷. A cidade se modernizava, ainda que a custa de crescentes e constantes déficits do orçamento público. Endividava-se o governo, os impostos aumentavam, mas não faltavam recursos para obras que envolviam melhoramentos e expansões do seu tecido urbano (Azevedo, 1977)⁷⁸ e de suas ligações com o interior (Freitas, 2000)⁷⁹.

A braços com belezas e riquezas, fealdades e pobreza, seus mais de cem mil habitantes acomodavam-se numa ordem social que, como já observamos, revelava-se profundamente estratificada e de muito pouca mobilidade. Na sua composição, proprietários de terra que detinham o poder político e comerciantes ricos – embora sem disposição para aventurarem-se em novas atividades pois às elites faltava ousadia mas sobrava desinteresse

⁷⁷ Em 1840, por exemplo, vale o registro, erguera-se a Associação Comercial da Bahia por obra de comerciantes, nacionais e estrangeiros, e banqueiros, demonstração clara da força de que dispunham na cena econômica baiana. Suntuoso palácio, o seu prédio de linhas neoclássicas destacava-se na paisagem do bairro da Praia.

⁷⁸ O professor Thales de Azevedo relaciona um grande número de obras públicas em curso na cidade por volta da metade do século: limpeza e canalização de rios, abertura de ladeiras entre as Cidades Baixa e Alta, calçamento das ruas principais, instalação de chafarizes públicos e iluminação pública a gás, melhoramento das estradas para a periferia da cidade e vilas próximas, realização de levantamentos topográficos e contratação de técnicos estrangeiros para a construção de edifícios públicos e para o desenvolvimento de estudos relacionados com a atividade pesqueira na Província (Azevedo, 1977).

⁷⁹ Quanto a essa importante e problemática questão, transportes e vias de comunicação, o historiador Antônio Guerreiro, ainda que alertando para o fato de que as mudanças ocorridas não chegaram a alterar significativamente o isolamento em que vivia a maior parte do interior da Província, distante da capital e do litoral, destaca a importância da construção, entre 1855 e 1896, da Estrada de Ferro Bahia - S. Francisco, ligando a capital a então importante cidade de Juazeiro (Freitas, 2000).

pelos destinos econômicos da Província –, um arremedo de classe média e o povão que se dividia entre escravos e homens livres ou libertos mas pobres. Viglada, controlada e duramente reprimida quando ousava revoltar-se, a ponta de baixo da sociedade abarcava 90% do total de habitantes da Salvador oitocentista (Mattoso, 1978) que enfrentavam, cotidianamente, escassez, carestia, fome, doenças e desemprego⁸⁰. Miséria, resumindo numa única palavra. Miséria, que se tornou um dos traços mais vivos e mais cruéis da vida baiana durante todo o século XIX. Miséria que às belezas da cidade senhorial contrapunha a feiúra da cidade *lumpen*, uma cidade de “párias e pariás, onde pobres livres e libertos muitas vezes não viam, à sua frente, senão as vias e vielas velhas e vis do crime e da mendicância” (Risério, 2000, p. 230).

Barcos e marés também garantiam novidades que agitavam os costumes e o panorama artístico-intelectual da velha Cidade da Bahia⁸¹.

Com o recolhimento das festas católicas, que vai se acentuando com o decorrer do século – e que já observamos ao tratar do barroco baiano – o teatro assumiu a condição de lugar de exibição pública por excelência. O destaque, nesse particular, é o importante Teatro São João⁸², inaugurado em

⁸⁰ Desemprego, claro. A Bahia, uma sociedade escravista, era incapaz de absorver, no mercado de trabalho, um contingente de homens livres e libertos sempre crescente – afinal, para que contratar um empregado se há escravos? Assim, a livres e libertos restava, quando muito, o trabalho esporádico. Faltando este, o caminho era a marginalização, a mendicância, a vagabundagem, o crime. No seu estudo *Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX*, Walter Fraga Filho dá conta da dura realidade daqueles que de pobres passavam a miseráveis, uma realidade que impiedosamente se estendia do nascimento à morte levando a que “dezenas de recém-nascidos [fossem] diariamente abandonados nas portas das igrejas e dos conventos por pais empobrecidos e sem condições de sustentá-los. As autoridades freqüentemente recolhiam cadáveres de crianças e velhos depositados nos adros das igrejas por pessoas sem recursos para promoverem ao menos um funeral minimamente digno aos seus mortos (Fraga Filho, 1996, p. 32).

⁸¹ Boa parte da descrição que oferecemos quanto a esse aspecto da vida baiana oitocentista foi recolhida nas preciosas *Notícias da Bahia* registradas por Pierre Verger (Verger, 1981).

⁸² Com uma capacidade para acomodar nos seus camarotes e platéia, aproximadamente, 2 mil pessoas, o Teatro São João, o primeiro da Bahia e do Brasil, dispunha de maquinário completo para apoio dos movimentos cênicos, iluminação e decoração, além de um café, sala de jogos e um terraço com vista para a baía (situava-se no local onde hoje é a Praça Castro Alves, na altura chamado de Largo do Teatro). Nas suas instalações funcionava o Conservatório Dramático (que entre 1857 e 1874 formava atores, muitos dos quais negros e

1812, onde espectadores deliciavam-se com óperas e *vaudevilles* representadas por atores locais e companhias nacionais e estrangeiras⁸³, algumas, inclusive, em longas temporadas – que não só divertiam como influenciavam as nossas artes do espetáculo, enriquecendo a matriz estética da cultura baiana, como fizemos notar em momento anterior do trabalho. A partir de 1855 o Teatro vai ser, também, palco dos animados bailes de máscara que começavam a entrar na roda dos festejos momescos no Brasil.⁸⁴

Nas livrarias, à disposição dos poucos leitores, livros estrangeiros e revistas culturais francesas das quais se podia fazer assinatura. Havia jornais⁸⁵ locais circulando – que se não traziam notícias frescas e atualidades de fora, pela demora com que estas chegavam da Corte e de outros pontos do Brasil, esquentavam o tempo com notícias locais e seus muito lidos classificados que ofereciam produtos e serviços e espaço para a denúncia de maus pagadores e duelos verbais pela honra e moral porventura ultrajadas.

A vida intelectual e artística da cidade contava, também, com a Escola de Medicina⁸⁶, seu pólo de atração durante todo o Oitocentos (Machado Neto, 1972); com uma Biblioteca Pública, instalada em 1811 pelo Conde dos Arcos

(analfabetos) e, durante algum tempo, a Escola Normal. Entre 1910 e 1923, quando foi destruído por “misterioso incêndio” – estratégico, aliás, para o programa de reformas urbanas que a cidade experimentava naquele momento –, abrigou o cinematógrafo da cidade. Exerceu, ao longo de toda a sua existência, papel central na vida social, política e cultural de Salvador (Verger, 1981; Franco, 1994; Neves 2000).

⁸³ Anualmente o governo da Província promovia e subsidiava a vinda das companhias teatrais que se exibiam na corte para apresentarem seus espetáculos no Teatro São João. O teatro lírico era especialidade das companhias italianas. O dramático ficava por conta de companhias portuguesas, francesas e nacionais. (Ludwig, 1982; Neves, 2000).

⁸⁴ Neves (2000) dá como sendo este o primeiro baile carnavalesco em salão acontecido no Brasil. Sobre a adoção, no Brasil, do costume europeu do “baile de máscaras”, existem outras opiniões que merecem ser consideradas. A professora Maria Isaura Pereira de Queiroz, autoridade em carnaval, situa o primeiro baile no Rio de Janeiro, em 1840 (Queiroz, 1987). Mello Moraes (1979) concorda Maria Isaura quanto à cidade, mas fala em 1846.

⁸⁵ Segundo Pierre Verger, “um dos primeiros jornais do Brasil foi o ‘Idade d’Ouro do Brazil’ publicado na Bahia entre 1812 e 1813. Uma primeira revista literária ‘As Variedades’ foi igualmente publicada na Bahia em 1812” (Verger, 1981, p. 178). Ainda que em boa parte de duração efêmera, só na década de 1840, por exemplo, a Bahia chegou a ter circulando algo como treze jornais.

⁸⁶ Criados em 1808 pelo Príncipe Regente D. João na sua passagem pela Bahia, os Cursos de Cirurgia, Anatomia e Medicina “viriam a ser o conjunto da primeira Faculdade de Medicina do Brasil. (Universidade ..., 1967, p. 17).

com cerca de 3 mil volumes (Augel, 1980); um Liceu Provincial; uma Escola Normal, fundada em 1842 (Ludwig, 1982), além de muitos professores particulares ensinando artes e línguas estrangeiras. No final do século são criadas a Escola de Direito, em 1891 e a Escola Politécnica, em 1897 (Universidade..., 1967).

Nas belas artes, por boa parte do século, as igrejas e conventos continuaram a ocupar arquitetos, pintores, escultores e entalhadores que executavam seus trabalhos na mais perfeita tradição do barroco sacro. À volta dos mestres, organizavam-se cursos particulares variados: pintura, desenho, gravura, etc. Em 1872 é fundado o Liceu de Artes e Ofícios.⁸⁷ Em 1877 surge a Academia de Belas Artes⁸⁸, um marco no processo de laicização das artes plásticas na Bahia. Com seus cursos de pintura, escultura, gravura e, pouco depois, de arquitetura, estruturada em moldes europeus e absolutamente subordinada aos cânones do neoclassicismo e do academicismo, vai dominar o quadro das belas artes baianas até a chegada (tardia), nos anos 1940, das linguagens modernistas. De qualquer forma, ainda não havia grande espaço para artistas naquele momento – é que não havia ainda, antecipando questão que abordaremos mais à frente, um campo artístico autônomo.

O panorama das letras é dominado por uma literatura quase “oral de caráter patriótico ou polêmico” onde prevalece a “tradição clássica, um amor pelos estudos lingüísticos e uma preferência pela arte da oratória” (Verger, 1981, p. 170). Até a metade do século, pelo menos, são raras as publicações impressas de poemas ou outras formas literárias.

⁸⁷ Espaço voltado para as classes populares e dedicado “a beneficência, a instrução e o trabalho”, o Liceu também abrigava importantes coleções e acervos e galerias de arte, cumprindo, dessa forma, um papel importante na vida cultural da cidade (Leal, 1996).

⁸⁸ É fundada pelo artista espanhol Miguel Navarro y Cañizares após desentendimentos com o Liceu de Artes e Ofícios, onde já ministrava um curso superior de pintura desde 1874. Em 1891 passa a ser chamada de Escola de Belas Artes (Universidade ..., 1967; Leal, 1996).

No conjunto do século XIX – que não teve o viço do Seiscentos barroco mas que superou a inexpressividade das letras setecentistas⁸⁹ –entretanto, no que toca à literatura, três nomes são dignos de realce. Xavier Marques, que com a sua crônica oitocentista *O Feiticeiro* introduz nas letras a alma nagô, antecipando, de alguma forma, a obra de Jorge Amado. Castro Alves, poeta liberal-abolicionista, com uma produção que bem reflete as tensões da sociedade brasileira da segunda metade do século. E Luiz Gama, negro, abolicionista, republicano e o “primeiro poeta libertário brasileiro a falar explicitamente como um descendente africano” (Risério, 2000, p. 282).

Cidade *festeira*, não faltavam pomposas recepções oficiais com direito a procissões, cortejos, *Te Deum* e banquetes. Novos costumes afetavam, principalmente, o universo feminino. As mulheres, cujas aparições públicas estavam, até o Setecentos, praticamente restritas às procissões e igrejas, invadem, além do teatro, saraus e salões que, à maneira da Europa, começavam a constituir-se.

E, também, cidade musical. De “ouvidos musicais”, como observou um de seus visitantes, o francês Louis François de Tollenare (Tollenare *apud* Verger, 1981, p. 176). Ensinava-se música em aulas particulares. No comércio eram encontrados à venda instrumentos musicais. As livrarias ofereciam álbuns com partituras para canto e piano, com obras de Verdi, Rossini, Bellini e Donizetti. Companhias estrangeiras e nacionais se apresentavam para animadas platéias no Teatro S. João. Sociedades filarmônicas organizavam suas orquestras. Havia música no teatro, nas ruas e nas casas – outro visitante estrangeiro citado por Pierre Verger assinalaria, com irreverência, que “as ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa” (Expilly *apud* Verger, 1981, p. 177).

⁸⁹ Segundo Kátia Mattoso, “o século [XIX] não foi pródigo em figuras de destaque.; homens ilustrados, profundos conhecedores da literatura, principalmente francesa, pouco ou nada produziam: um só grande poeta, Castro Alves. Um só grande romancista, Xavier Marques” (Mattoso, 1978, p. 200)

Havia, diferentemente do que vimos para as belas artes, o que nos arriscamos a chamar de um *protomercado* de música, ocupado por músicos profissionais e amadores participantes assíduos dos saraus noturnos que quase diariamente faziam a festa das casas aristocráticas. Os salões, por exemplo, costumavam contratar tocadores de rabeça e outros músicos para animar danças e contradanças ao ritmo de cotilhões, minuets afandangados, minuets da Corte, gavotas, solos ingleses, polcas e lundus (Verger, 1981).

Muito particularmente no que diz respeito ao universo da música, um aspecto merece ser destacado: a presença de negros e mulatos entre os músicos, tanto amadores quanto profissionais. E certamente eram negros os músicos contratados para executarem o lundu, dança muito apreciada pelos freqüentadores dos salões que passavam a compor a paisagem sócio-cultural da cidade. Lundu executado por músicos negros e dançado por senhoras e senhorinhas de boa família que, com certeza, aprendiam os movimentos pélvico-sensuais dessa dança com as negras escravas a seu serviço, nas apresentações de negros e mulatos no Teatro São João ou do que viam nas festas da rua.⁹⁰

O lundu, como várias outras danças negras⁹¹ presentes nos folguedos populares do Brasil, deriva formalmente do samba ou batuque africano trazido pelos povos *bantos* originários de Angola e do Congo (Sodré, 1998). Muniz Sodré refere-se a ele como uma forma musical “plenamente urbana”,

⁹⁰ Maria Graham, esposa de um capitão de navio da Royal Navy britânica que passou pela Bahia em 1821, refere-se em seu diário ao fato de que “a orquestra da ópera é composta no mínimo de um terço de mulatos”, ao quais, ao lado dos negros, ela considera os “melhores artifices e artistas” (Graham *apud* Verger, 1981, p. 176).

⁹¹ Muniz Sodré faz referência a várias danças negras: “o sorongo, o alujá, o quimbetê, o cateretê, o jongo, o chiba, o lundu, o maracatu, o coco de zambé, o caxambu, o samba (rural de roda, de lenço, de partido-alto etc.), bambelô, batuque e outras” (Sodré, 1998, p. 29).

“a primeira a crioular-se, a se tornar mulata” e, também, a “primeira música negra aceita pelos brancos” (Sodré, 1998, p. 30).⁹²

É o lundu, portanto, enquanto forma musical crioula, um produto transcultural, híbrido, mestiço. Um filho legítimo do batuque africano com as formas musicais urbano-européias em voga na sociedade branca, gerado nos contatos interculturais públicos e privados que aproximavam formas musicais negro-africanas e branco-européias, populares e de elite. Começa a se delinear aí, com a crioulação do batuque expressa no lundu, o que chamamos hoje de música brasileira. Com a palavra Muniz Sodré:

É nesta época, não muito distante da Independência, que tem início os rudimentos do processo de síntese urbana das diversas expressões musicais (indígenas, negras, portuguesas) na formação social brasileira. O desenho do que seria uma música brasileira começa então a se esboçar com o lundu, a modinha e a sincopação (Sodré, 1998, p. 30).

E o processo de hibridação não parou no lundu, é claro – no que parece confirmar a idéia de que por aqui não vingaram purezas pré-brasileiras. Os contatos interculturais de formas musicais propiciados pelos salões da elite e espetáculos teatrais – onde o lundu era sucesso garantido (Bião, 1996)⁹³ –, acabaram por dar origem a outras formas de canto e dança urbanos, como por exemplo, o maxixe, resultado de uma mistura em que entraram a habanera e a polca européias e o lundu afro-brasileiro, gênero que vai predominar no gosto urbano a partir da virada do século XIX para o XX⁹⁴ (Sodré, 1998).

⁹² Ainda segundo Sodré (1998, p. 30), “foi precisamente um mulato, Domingos Caldas Barbosa, que no final do século XVIII dera início à voga do *lundu-canção*, fórmula que possibilitaria a aceitação desse ritmo pela sociedade branca”.

⁹³ Segundo Neves (2000), em 1823, como estratégia para chamar mais público, o administrador do Teatro São João propõe que o lundu subisse ao palco antes do espetáculo principal do dia.

⁹⁴ A exemplo do que já acontecera com o lundu no século anterior, o maxixe, no início do século XX, passa a abrir os espetáculos do Teatro São João como uma forma de engrossar a frequência de público (Neves, 2000).

Hermano Vianna que, como já referimos, vê no samba uma forma musical claramente transcultural, reconhece na invenção do lundu um dos registros mais antigos “dentro da longa tradição de relações entre vários segmentos da elite brasileira (fazendeiros, políticos, aristocratas, escritores, etc.) com as várias manifestações da musicalidade afro-brasileira” (Vianna, 1995, p. 37). Sobre a presença do lundu nos salões e bailes da Bahia, anota esse antropólogo, comentando um relato do viajante Thomas Lindley:

Esse retrato nos mostra uma elite baiana impaciente com as regras da elegância européia e que basta ficar um pouco embriagada para ‘cair na folia’ negra. Negra, mas já miscigenada; Lindley aponta mesmo a fusão coreográfica entre danças africanas e ibéricas. Tal fusão, realizada há tanto tempo, torna de certa maneira vã toda tentativa de procurar estabelecer o que é realmente africano ou europeu em nossas danças ‘populares’ atuais (Vianna, 1995, p. 38).

Mas o lundu, em nome da moral e dos bons costumes, enfrentou muitas resistências (Lisboa Júnior, 1990; Sodré, 1998). Chegou a ser proibido, momentaneamente, no Teatro São João (Bião, 1997)⁹⁵. Com seus movimentos de extrema languidez e voluptuosa sensualidade, era demais que fosse aceito, sem menos, pela moral de uma sociedade onde prevalecia o pudor judaico-cristão. Mais hibridação, foi o resultado produzido pelas proibições e censuras – a criouliização de manifestações culturais negras foi uma estratégia não poucas vezes utilizada para resistir e ocupar espaços na sociedade, lembra Sodré (1998). Assim, ao lado de sua forma mais “selvagem”, chamada de “lundu-chorado” e onde “acentuavam-se o meneio dos quadris, o jogo do corpo, o movimento sensual das mãos” (Sodré, 1998, p. 31), surge, então, uma forma mais “branda” do lundu.

Problemas semelhantes enfrentou o maxixe, quando se tornou a dança da moda nos anos 1920. A solução acabou sendo idêntica. O maxixe

⁹⁵ Neves (2000) indica 1835 como o ano em o lundu deixa de ser apresentado no Teatro São João.

incorporou uma forma “polida” ao lado daquela considerada “selvagem” e alvo de constantes interdições sociais (Sodré, 1998).

Não deixa de ser interessante observar, nos dias que correm, oitenta anos depois do maxixe e quase duzentos depois do lundu, o escândalo e os acesos debates envolvendo os inúmeros grupos de pagode baiano com suas *performances* cênicas – que a rigor não passam de uma atualização tecnológico-mercantil dos grupos de samba-de-roda do Recôncavo baiano (que pesquisadores e jornalistas costumam referir, equivocadamente a nosso ver, como uma forma “pura”, um sinônimo de “raízes”). Atualização que, por um lado, incorpora aos mimodramas corporais presentes no samba – aos quais não faltam fortes elementos de malícia e sensualidade, de resto sempre presentes em todas as danças populares, inclusive as européias (Sodré, 1998) – os movimentos das danças aeróbicas das academias de ginástica – muito presentes nas danças de rua do Carnaval baiano contemporâneo –, novos arranjos e instrumentos musicais que não apenas os de percussão, e por outro, aparece na forma de produto da indústria cultural. Preocupante, no entanto, é ver que dos debates se passou, uma vez mais, às interdições e censuras. Por exemplo, a segunda edição da *Enciclopédia da Música Brasileira* recentemente publicada (Enciclopédia, 1998), uma obra fundamental para os pesquisadores e estudiosos da área, debruçando-se sobre compositores e obras eruditas, folclóricas e populares não traz, em nenhuma das 912 páginas do alentado volume, qualquer verbete que trate do pagode moderno nas suas várias formas – como também nada informa sobre a chamada *axé music*. Imperdoável preconceito, ainda mais se considerarmos que juntos estes dois gêneros venderam, nos anos 1990, mais de 10 milhões de cópias de discos, no que foi, certamente, o primeiro *boom* da indústria fonográfica brasileira. Os editores da *Enciclopédia* optaram por silenciar o que boa parte do Brasil vem cantando e dançando nos últimos anos. Ao invés de investigarem os fenômenos e conexões sócio-culturais que explicam a

emergência destas duas formas musicais, como seria de esperar de um trabalho que se pretende enciclopédico, escolheram integrar a *polícia do bom gosto* que costuma reunir muitas das cabeças pensantes do país na defesa das nossas *tradições musicais*. Comentando o refinado silêncio enciclopédico e a intolerância com que são normalmente tratados ambos os gêneros, disparou o antropólogo Hermano Vianna:

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 silêncio, na quase totalidade (não digo absoluta totalidade porque pode haver alguma voz discordante que desconheço) da mídia cultural tida como séria, se converte no mais raivoso ataque. As megaestrelas do axé ou do pagode são alvos de todos os tipos de xingamento por parte de "críticos" e assemelhados. A intolerância desvairada tem adquirido o tom de uma cruzada moralizante, em prol da "boa" música (que, por definição, é aquela que o "crítico" gosta, a partir de critérios nunca seriamente discutidos). 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 (Vianna, 1999).

Interessado no percurso antropológico do corpo entre o lundu e o pagode do *É o Tchan*, e pondo em mira moral e indústria cultural, o professor Armindo Bião elabora três incitantes indagações / desafios que bem mereciam uma reflexão dos críticos e estudiosos da cena musical brasileira:

O retorno amplificado do reprimido (o rebolado e a "abaixadinha", sedutores recursos do batuque, do samba e do lundu) de uma região periférica do imaginário, ou obscena, para o proscênio e o centro mesmo da cena seria a revelação de um castigo inflingido aos valores católicos e burgueses dominantes? Um questionamento da hipocrisia e do pudor? Um sinal do poder do lucro? (Bião, 1997, f. 3).

Todavia, como é óbvio, nem só saraus e salões aristocráticos alimentavam a vida baiana oitocentista. Pulsava em Salvador um vigoroso mundo cultural paralelo no permanente bulício das ruas, fosse dia de trabalho ou de festa, nos *cantos* dos escravos, nas fontes d'água que abasteciam a cidade, nas irmandades e confrarias, nos terreiros de

candomblé – um mundo cultural que se estendia, também, às vilas, engenhos e canaviais do Recôncavo. Um mundo cultural, ressaltamos, permanentemente atento às possibilidades de ocupar todas as frestas da sociedade senhorial – o lundu é, nesse sentido, resultado óbvio da disposição desse mundo cultural paralelo em ocupar espaços, no caso, através de uma invenção transcultural no campo das formas musicais.

3.3 Isolamento e individuação: um ethos baiano?

A Salvador do século XIX, ainda que sem a pujança econômica dos tempos coloniais, mas em meio a uma vida urbana bastante ativa e exibindo um buliçoso ambiente sócio-cultural, rico tanto em contatos quanto em conflitos, em tudo justificava a fama de ser, na opinião do professor Thales de Azevedo, “a mais rica e importante cidade do Império depois da côrte” onde florescia, completa sem hesitar o professor, “uma civilização empreendedora e otimista” (Azevedo, 1977, p. 17).

Como entender as afirmações do professor Thales de Azevedo quando se tem em conta que o que está em tela é a vida baiana à volta da metade do século XIX, período marcado, como se viu, pela “série infundável de desgraças” registradas pelo lamento calmoniano (peste, seca e crises à mancheia) ?

É que Francisco Marques de Góes Calmon, banqueiro que governou a Bahia entre 1924 e 1928, percebeu o declínio da economia da Província ao longo do século XIX e, numa interpretação bem ao gosto da elite baiana de quem era lídimo representante, privilegiou “fatalidades” (o clima) e “desventuras” (a mestiçagem) como razões da decadência. Óbvio. A essa elite interessava ocultar as causas reais da estagnação e do descompasso da economia baiana, fundadas, de fato, na sua incapacidade de produzir um

projeto que atualizasse a Bahia, ajustando-a à rota das transformações estruturais que modernizavam o Brasil meridional. Estratégica, portanto, a opção de envolver a decadência em uma aura de mistério, alça-la à condição de *enigma*. Recorramos ao olhar certo e sarcástico do professor Ubiratan Castro sobre esta questão: “A terra, o povo e a sociedade são viciados apesar da proba e digna elite econômica, coitada, impotente diante de todas as fatalidades” (Araújo, 1978, p.34). É aí, portanto, que se insere o discurso lamurioso de Góes Calmon (Calmon, 1978).

Mestre Thales também percebeu o declínio econômico da Bahia, e percebeu-o nos marcos do que estamos chamando de meridionalização da cena brasileira. Diz-nos, com clareza o professor, a atenção posta na metade do século XIX:

[...] fatores de desequilíbrio da antiga estrutura econômica prenunciavam as dificuldades que, dali por diante, estiveram sempre perturbando os planos de progresso e as esperanças de riqueza dos baianos (Azevedo, 1977, p. 16).

Mas, foi muito mais longe ainda o olhar do antropólogo. Percebeu que declínio e isolamento não tinham roubado por completo o viço à velha cidade de Salvador e a seu Recôncavo. Ao contrário, ao identificar aí o florescimento de uma “civilização”, Thales de Azevedo reconheceu a existência de um processo que, para além e por sobre os efeitos de ordem político-administrativo-econômica que resultaram do duplo deslocamento que acometeu essa região afastando-a da cena nacional, resultou na consolidação de uma personalidade cultural com traços tão singulares que lhe permitiram admitir, em trabalho posterior e ao qual já recorreremos anteriormente, a existência de “*algo de peculiar à Bahia*” (Azevedo, 1981, p. 14, grifo nosso).

E mais, ao falar de “civilização”, certamente não faltou ao professor Thales de Azevedo a percepção de que à personalidade cultural que aí se constituiu e se consolidou não faltaram conflitos, encontros e desencontros

típicos de uma vida social marcada pela rigidez de relações sociais profundamente polarizadas, nem muito menos elementos que, ao longo do tempo, perenizaram o atraso baiano, como é o caso da mentalidade senhorial ancorada no passado oligárquico, patriarcal e autoritário da sociedade baiana.

Não é outra a compreensão esboçada por Antônio Risério, quando este autor foca o que considera a “profunda conseqüência cultural” do processo de decadência e insularidade baiana no século XIX. (Risério, 1993b, p. 158).

Observando de uma perspectiva histórico-antropológica esse período, Risério (1993b) propõe uma “teoria da cultura baiana” a partir da sua compreensão como um *corpus* cultural “historicamente datado”, cujos marcos balizadores estariam inscritos no processo de meridionalização político-econômica do Brasil, entre século XIX e a metade do século XX. Segundo ele, durante esse longo período, a Bahia, distante das transformações que atualizavam historicamente o Brasil, experimentara o ostracismo político e a estagnação econômica mas, em contrapartida, teria desenvolvido e articulado práticas culturais que acabaram por particularizá-la no conjunto da civilização brasileira. Ou seja, ainda que sem o brilho econômico e o peso político dos seus *golden years*, em pleno amargor de uma letargia secular que lhe reservou o “mormaço” e as “desgraças” de uma vida insular, a Bahia teria experimentado o frescor de “ventos matinais” que lhe solidificaram e enriqueceram o tecido cultural.

Interpretação semelhante à de Antônio Risério, com a sua “teoria da cultura baiana”, pode ser encontrada, também, nas reflexões do professor Armindo Bião. Segundo ele, a gestação de um singular corpo de cultura na Cidade da Bahia e seu Recôncavo entre o século XIX e a metade do século XX se deveu ao “isolamento, a redução do fluxo migratório europeu e o aumento

da imigração forçada de jejes e nagôs até meados do século XIX” (Bião, 1996, f. 5).

Na mesma picada batida por Risério (1993b) e Bião (1996), também vamos encontrar Albino Rubim. Segundo ele, o “paradeiro” dos “cem anos de solidão” experimentados pela Bahia foram “essenciais para a conformação da sua negritude e, em consequência, da sua atualidade sociocultural” (Rubim, 2000, p. 75). Na base desse processo conformador Albino Rubim destaca a importância de uma “sociabilidade quase comunitária” cujos traços mais vivos seriam a “convivialidade cotidiana e severa de ‘brancos’ e ‘pretos’”, “a comunicação interpessoal [que] encontra espaço de realização, apesar das fortes segregações existentes” e as fortes “tradições comunitaristas, especialmente as populares, [que] reforçam esse ambiente, no qual a comunicação presencial se realiza adequadamente” (Rubim, 2000, p. 75).

Já o professor Milton Moura (Moura, 2000) é mais reticente quanto às idéias que compartilham Antônio Risério e Armindo Bião a respeito do processo de particularização da formação cultural baiana, ainda que as veja bem formuladas e distantes dos fundamentalismos que costumam rondar estas questões. Considera que há nelas algo de essencialismo, além do que reclama uma discussão, que vê ausente da “teoria” de Risério, sobre as implicações políticas decorrentes deste processo.

Parece-nos correta a observação de Moura (2000) de que tais idéias apontam para a existência de um *ethos baiano* solidificado pelo cruzamento de convergências históricas e parentescos estético-formais. Quanto a problematização política de tal *quinta-essência baiana*, ou ainda, quanto ao fato de nela se inscreverem com força o vezo de tradições que remetem à vida e mentalidade senhoriais, as últimas palavras com que vemos Risério encerrar a sua argumentação sugerem uma resposta que, de alguma forma, sinalizam no sentido da preocupação levantada por Milton Moura. Escreve

Antonio Risério, em tom de alerta – e afastando, dessa forma, qualquer interpretação da sua “teoria” que possa sugerir quer uma submissão pura e simples ao jogo encantado das tradições, quer o desconhecimento do caráter assimétrico que informou largamente o processo de constituição desse *ethos baiano* –, que a cidade da Bahia, “com uma cultura e um estilo de vida próprios”, é “tão bem-sucedida em seus convites a idealizações paradisíacas” que consegue ocultar, muitas das vezes, “a realidade de sua miséria e dos seus conflitos sociais” (Risério, 1993, p. 183).

Voltando Antonio Risério, ao referir-se a “ventos matinais” este autor invoca a chegada à Bahia, em ondas sucessivas e em grande número, dos povos *nagôs*. Tem em mente o autor, as condições particulares aqui encontradas por estes povos, que favoreceram um intenso processo *ressocializador* – ativado a partir da articulação de uma rica rede cultural e institucional à qual compareceram importantes trocas interculturais com a população escrava de outras origens étnicas, especialmente os *bantos* oriundos de Angola e do Congo, que já se encontrava por aqui – capaz de garantir-lhes um grau de coesão cultural suficientemente forte para influir, de maneira decisiva e definitiva, na singularização da formação cultural baiana.

A estas condições particulares já nos referimos quando cuidamos de mapear o panorama matricial da cultura baiana: povos que compartiam repertórios simbólico-culturais de base comum e experiência urbana anterior chegam a uma cidade de grande dinamismo urbano e permanecem compactados entre si e conectados com suas terras de origem.

Um outro fator relevante – e estreitamente ligado ao deslocamento do centro dinâmico da economia brasileira da Bahia para o Centro-Sul – imbricou-se a tais condições para a singularização da personalidade cultural

baiana (Risério, 1993b), para o florescimento de uma “civilização” com características muito peculiares (Azevedo 1977; 1981).

Reportamo-nos ao fato de que à Bahia não tocaram as correntes migratórias secundárias euro-asiáticas que entre o século XIX e os anos 1930 vão, de forma intensa, atuar no sentido da reconfiguração tanto simbólica quanto genética de importantes regiões do Brasil meridional, São Paulo à frente. Ao contrário, a Bahia recebeu, até a metade do século, quando cessou o tráfico de escravos, tão somente africanos. Muitos africanos, *jejes*, *nagôs* e *haussás* – ou melhor, mais africanos, à semelhança do que vinha ocorrendo desde a metade do século XVI. Ingleses, franceses e alemães que se instalaram, com seus negócios e suas casas comerciais, na Bahia, durante o século XIX, não chegaram a constituir, como em São Paulo, bairros como a Liberdade, o Bexiga, ou a Mooca. Como também não vingaram, em nenhuma região baiana, cidades, por exemplo, como Blumenau, em Santa Catarina, ou como qualquer uma das várias cidades *italianas* do interior gaúcho. Europeus em número expressivo, só os galegos. Mas estes só chegaram nos anos 30 do século XX, fugindo da Guerra Civil na Espanha, portanto, quando o *longo século* já caminhava para o seu final e a Bahia já exibia uma personalidade cultural já devidamente costurada nos termos em que a estamos tratando.

Aproximadamente cem anos antes da chegada dos imigrantes da Galícia, um outro fato poderia ter alterado o cenário da cultura na Cidade da Bahia. Referimo-nos à presença de uma população de escravos islamizados – os chamados *malês*⁹⁶, majoritariamente *iorubás*, *ewê* e *haussás* – que se vai formando na Bahia, a partir de finais do século XVIII, por força dos conflitos étnicos, políticos e religiosos decorrentes da expansão do Islã no norte da região do golfo do Benin (Reis & Silva, 1989) – e que ao longo das quatro

⁹⁶ A denominação “malês” provém do iorubá “imalés”, que significa muçulmanos (Verger, 1981)

décadas iniciais do século XIX vão promover uma série de levantes, sendo o mais famoso o de 1835. Entrelaçando elementos religiosos mas também étnicos e de classe⁹⁷, essa rebelião escrava, se vitoriosa, teria, certamente, alterado o tecido cultural da Bahia, ao agregar-lhe, inevitavelmente, traços da cultura islâmica. Mas os *malês* foram derrotados, dizimados, e com a sua derrota gorou-se a possibilidade de Alá desbancar os orixás e santos católicos do Olimpo baiano.

Dessa forma, a Cidade da Bahia que já era, predominantemente, luso-africana (*banto*), amplia numérica e culturalmente sua face africana com a chegada dos *nagôs*. Torna-se, então, uma cidade luso-banto-sudanesa, e assim permanece por todo o *longo século* oitocentista.

Talvez até mais africana que portuguesa. Pelo menos é o que sugere uma comparação da Salvador desse período com o Rio de Janeiro. Em 1808, com a instalação da corte, transferiram-se para o Rio de Janeiro à volta de quinze mil portugueses, trinta por cento da população carioca que girava, à época, em torno de cinquenta mil pessoas⁹⁸. O resultado foi uma inevitável europeização da cidade, tanto mais que esses não eram migrantes comuns. Eram a própria migração do Poder – com poder de sobra, portanto, para alterar e impor regras de comportamento e práticas culturais. E a

⁹⁷ João Reis e Eduardo Silva recusam a idéia de que o Levante dos Malês, em 1835, tenha sido uma “jihad clássica”. Opõem-se, assim, a uma interpretação corrente de muitos estudiosos (por exemplo, Nina Rodrigues e Roger Bastide) que vêem na ação dos *malês*, escravos e negros libertos, uma guerra santa muçulmana dirigida contra “infiéis” negros e brancos, sem qualquer relação, portanto, com a questão da escravidão. Esses dois autores defendem a idéia de que “A religião não deve ser entendida como uma explicação da revolta alternativa a etnicidade ou à condição escrava.” (Reis & Silva, 1989, p. 114). Atentando para a complexidade que envolve a relação “etnia-religião-escravidão”, o trabalho destes dois historiadores opta pela compreensão do levante como uma “rebelião escrava e, portanto, uma luta de classe no sentido amplo”, isto é, “ampla” porque “Houve também luta étnica e luta religiosa”. (Reis & Silva, 1989, p. 100).

⁹⁸ O impacto populacional decorrente da chegada da corte ao Rio de Janeiro foi bastante grande e se fez sentir de múltiplas formas no dia-a-dia da cidade. Ronaldo Vainfas, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, relata, por exemplo, que muitas pessoas foram expulsas de suas casas para dar lugar à nobreza. As autoridades pregavam as letras “P” e “R” nas portas - que significava a tomada do imóvel para o príncipe regente - o que a população transformou em anedota e criou a expressão “ponha-se na rua” (Dunder, 2002).

europização do Rio de Janeiro não ficou restrita à migração em massa de aristocratas e burocratas portugueses. Chegaram os ingleses com seus negócios, como chegou também, convidada pelo Príncipe Regente D. João, a Missão Francesa que promoveu uma série de mudanças no campo das artes.

Já a Bahia, não. Não resta dúvida que a condição de Salvador como “burgo português” não vai ficar circunscrita aos primeiros tempos do Brasil-Colônia.⁹⁹ Ares lusitanos continuaram caracterizando a Cidade da Bahia nos séculos seguintes, sobrevivendo ao declínio do império português – quando, por volta do século XVII os domínios coloniais ibéricos já não representam mais que o anacronismo de “corpos imensos de cabeças pequenas” (Prado Júnior, 1977, p. 119) –, ao rompimento do pacto colonial e à entrada em cena do capitalismo industrial capitaneado pela Grã Bretanha. Mas nem de longe experimentou a velha Salvador o influxo europeizante que, no Brasil meridional, aportuguesava o cotidiano, anglicizava os negócios e afrancesava o pensamento.

Desse ponto de vista, podemos falar de Salvador e do Recôncavo como uma região que, por mais de cem anos, experimentou o que Risério (1993b) classificou de estabilidade etnodemográfica – uma “sociedade em conserva”, a chamou Roger Bastide (Bastide, 1974).

Decadência econômica, isolamento relativo e estabilidade etnodemográfica atuaram, assim, combinada e decisivamente, na consolidação da paisagem matricial que esboçamos no capítulo anterior.

Tomemos, por exemplo, o que foi apresentado como sendo a matriz lingüística. Parece não haver dúvidas que a fixação de uma realidade lingüística peculiar entre nós, os “falares baianos” a que se refere Castro (1983), é praticamente um “corolário” da estabilidade etnodemográfica

⁹⁹ Thales de Azevedo refere-se à Salvador colonial como o “mais português e importante dos burgos que na América, em África e na Ásia foram os baluartes do comércio mundial e do império lusitano” (Azevedo, 1981, p. 16).

experimentada pela região (Risério, 1993b). Se as semelhanças entre o português e as línguas africanas (Castro, 1983) facilitaram a configuração de um arranjo lingüístico com características próprias, a ausência de fluxos migratórios com seus respectivos repertórios lingüísticos atuou como um elemento decisivo nesse processo.

Assim, encontros lingüísticos, estéticos e outros, como também suas inúmeras florações mestiças, portanto, foram facilitados sobremaneira pelas características particulares apontadas como constitutivas da vida baiana no *longo século*: uma cidade relativamente isolada – mas em permanente contato por caminhos d’água e caminhos de ferro com as cidades e vilas do seu *hinterland* (Freitas, 2000) e, ainda por cima, aberta às novidades que lhe chegavam pelo movimentado porto –; uma sociedade cujos acréscimos populacionais reforçavam, ao invés de alterar, a sua composição etnodemográfica, gozando de grande dinamismo urbano apesar do seu crescente empobrecimento e da rigidez de sua estrutura social; e uma agitada vida cultural, quer nos circuitos aristocráticos dos salões e teatros, quer no universo paralelo dos terreiros e das ruas.

3.4 E o longo século continua

Pois bem. Se a compreensão crepuscular do Oitocentos na Bahia pode ser nuançada, quer pela falsa euforia dos surtos de ascenso e dos fugazes renascimentos que sacodem a calma da Província, quer ainda pela algazarra da vida urbana de sua capital, Salvador, quando o foco temporal desloca-se para o período entre as décadas de 20 e 40 do século passado “existe uma unânime constatação de um quadro de estagnação econômica e ostracismo político das elites baianas” (Dantas Neto, 1996, p.86). E isto no exato momento em que o Brasil acelerava o passo no rumo da

industrialização, experimentando transformações de sentido claramente modernizador.

Já na virada para o século XX, a Bahia não oferecia nada além da palidez de uma economia que permanecia ancorada num estágio agrário-mercantil, marcada pelo arcaísmo de sua estrutura e a defasagem dos seus suportes tecnológicos. Nesse quadro, Salvador consolidava a sua condição de cidade especializada em atividades típicas do setor terciário, com funções comerciais e administrativas que cresciam “em termos intensivos em trabalho”, mas a “níveis baixos de produtividade dada a abundância relativa de mão-de-obra e a escassez de capitais de aplicação local” (Faria, 1980, p. 34). Nem o brilho do cacau, no Sul baiano, a “única fronteira”, como lembra Almeida (1977), conseguia alterar este quadro, incapaz que era de promover uma real capitalização da economia baiana.

Até mesmo o esforço de industrialização das últimas décadas do século XIX vai ser interrompido. A partir de 1920, o embrionário parque fabril então existente vai experimentar uma “involução” em flagrante descompasso com o processo de industrialização que agitava o Brasil meridional. Vilmar Faria indica com precisão esse processo, registrando que

O crescimento da indústria substitutiva de importações no Centro-Sul do país, sobretudo a partir de 1920, afetou severamente a incipiente industrialização baiana [o que acarretou] para a Bahia e para Salvador, um período relativamente prolongado de ‘involução industrial’ (Faria, 1980, p. 34).

Negritando a situação de “involução”, Faria (1980) recorda que, em 1940, os indicadores da atividade industrial na Bahia chegam a apresentar um desempenho inferior ao registrado por volta de 1920.

Mas a regressão não fica restrita à atividade industrial. Salvador, segunda maior cidade brasileira em tamanho até o final do século XIX, vai

perder a função de centro regional para Recife, que passa a comandar o subsistema urbano do Nordeste (Faria, 1980).

Até 1950, a população soteropolitana vai crescer a taxas inferiores às da população nacional e das principais cidades do país. Em tamanho, cai para quarto lugar no *ranking* das maiores cidades brasileiras e tem logo atrás, prontas para a ultrapassagem, Belo Horizonte e Porto Alegre (Faria, 1980). Esta situação demográfica será agravada ainda mais pelo intenso fluxo migratório de baianos na direção do eldorado paulista, que chega a drenar metade dos habitantes de alguns dos municípios do sertão entre 1920 e 1940 (Almeida, 1977).

Reforçando o quadro de estagnação e paralisia entre os anos 1920 e 1940, irrompe a Revolução de 1930, que para a Bahia, tanto política como economicamente, foi uma “revolução madrasta”, como a batizou Clemente Mariani (Mariani, 1977).

Do ponto de vista político¹⁰⁰, o movimento de 30 praticamente não chegou a encontrar adeptos em terras baianas. Ao contrário, vai deparar-se com forte oposição das elites locais que, com as diferenças internas amainadas, vão se apresentar “coesas na recusa da nova ordem e no protesto contra a supressão de sua autonomia” (Dantas Neto, 1996, p.90). E do ponto de vista econômico, pelo menos num primeiro momento, os interesses agroexportadores das elites baianas não chegaram a ser beneficiados pelas políticas implementadas por Getúlio Vargas, particularmente voltadas para o fomento da indústria e a concentração de investimentos na região Centro-Sul, esta, aliás, já uma tendência anterior à própria Revolução de 30. E

¹⁰⁰ É bom lembrar que o compromisso das elites baianas tinha sido estabelecido com a candidatura de Júlio Prestes, liquidada pelo golpe revolucionário, em cuja chapa o político baiano Vital Soares figurara como vice-presidente. Quando eclode o movimento, os revolucionários baianos não passam de alguns poucos nomes. O único político de peso a apoiá-lo é J. J. Seabra – apoio que se explica tão somente em função de contradições internas da oligarquia local, e que tem vida breve. Rapidamente se recompõem as oligarquias e unidas investem contra Juracy Magalhães, o interventor enviado por Vargas, que por ser cearense era considerado um “estrangeiro”.

dizemos num primeiro momento pois, como bem lembra o professor Paulo Fábio Dantas Neto, desaconselhando “conexões absolutas entre política e economia”,

embora não fosse a Bahia contemplada favoravelmente pelas prioridades da nova política econômica e industrial e em que pese a atitude de oposição que suas lideranças políticas tradicionais mantinham diante do governo federal, a modernização das estruturas econômicas do país terminaria por se fazer sentir, embora com retardo e em condições de subalternidade, na sociedade baiana (Dantas Neto, 1996, p. 91-92).

De qualquer forma, e especialmente quanto a Salvador, ainda que algumas poucas repercussões positivas tivessem sido sentidas como resultado das transformações sócio-político-econômicas encetadas pelo movimento de 1930¹⁰¹, estas não chegaram a promover qualquer alteração do tecido econômico na direção de sua diversificação e reorganização em bases mais modernas, capitalistas.

Parece ser ponto pacífico, portanto, que o quadro de estagnação até aqui descrito, para a Bahia e para Salvador, só vai alterar-se significativamente a partir dos anos 1950, com a criação da PETROBRÁS e o início da exploração e refino de petróleo no Recôncavo baiano, inserindo a Bahia na dança do capitalismo brasileiro.

Até lá, Salvador continuará exibindo uma economia estagnada, dependente das atividades agromercantis, marcadamente concentradora de renda e cuja organização capitalista estava restrita ao setor de exportação e importação, ao comércio e serviços de luxo voltados para os estratos altos e médios da sociedade, a um setor fabril em crise profunda e ao setor público. Por outro lado, grande parte da força de trabalho vinculava-se a um setor de relações não-capitalistas de produção composto por inúmeras atividades

¹⁰¹ Paulo Fábio dá como exemplo a “reforma administrativa que propiciou a oferta de empregos públicos e uma maior ‘diferenciação interna na sociedade local’” (Dantas Neto, 1996, p. 91) –

artesanais, pelo pequeno comércio e os serviços que atendiam aos estratos de baixos níveis de renda e, também, pela multiplicidade de prestadores de serviços que esses mesmos estratos ofereciam aos estratos médios e altos da sociedade (Carvalho & Alves de Souza, 1980).

O sociólogo Antônio Sérgio Guimarães assim resume a estrutura social dessa velha Bahia que alcançava a metade do século XX completamente alheia ao processo de atualização histórica que modernizava o Brasil meridional:

Por um lado, tínhamos, no topo da economia agroexportadora, os banqueiros, os grandes comerciantes exportadores e importadores, seguidos dos ‘barões’ do açúcar, dos oligarcas latifundiários, dos grandes atacadistas e dos grandes industriais (do fumo, do cacau, da construção civil); por outro lado, controlando o poder do Estado, além dos eventuais membros das classes proprietárias, uma camada de altos funcionários, geralmente advogados, juristas, médicos e engenheiros, e de políticos profissionais, distribuídos os dois grupos, pelo Executivo (principalmente os setores de saúde, educação e transporte), pelo Judiciário e pelo Legislativo. Havia portanto, de modo claro, uma classe dominante, exploradora, que vivia principalmente da renda de propriedades e de cargos públicos, e só secundariamente de lucros auferidos em empreendimentos capitalistas (Guimarães, 1987, p. 59).

Na Bahia, por volta da metade do século XX, ainda não se consolidara plenamente uma sociedade de classes. Prevalencia entre nós uma “sociedade de status”, como observou o professor Thales de Azevedo (Azevedo, 1996). Em lugar de classes, “grupos de prestígio”. Dois, exatamente: o dos ricos e brancos, a elite, e o dos pobres e negros, o povo. Ascender era, por aqui, questão de berço e de cor.

Na velha Salvador de então, o único sinal de “progresso” e “modernidade” que lhe perturba a sonolência fica por conta de importantes transformações que vêm alterar o seu tecido urbano. Referindo-se ao primeiro quartel deste século, Américo Simas Filho chama a atenção para alguns aspectos dessas transformações urbanas que considera positivos

(Simas Filho, 1980): a modernização do porto, o estabelecimento do fornecimento de serviços públicos importantes como água, tratamento de esgotos, energia elétrica, bondes, elevadores e planos inclinados movidos à eletricidade ligando a Cidade Baixa à Alta, além de uma certa expansão da cidade, com o surgimento de novos bairros e o desenvolvimento dos já existentes.

Mas, é importante registrar, esse surto modernizante, que se inicia ainda nos finais do século passado, tem seu período mais agudo no governo de Seabra nos anos 1910 e segue remodelando o urbano da Soterópolis até aproximadamente os anos 40, precisa ser compreendido levando-se em consideração três questões importantes.

A primeira diz respeito ao fato de que a remodelação urbana de Salvador, promovida por essa onda modernizadora, em nenhum momento chegou a alterar o jogo de exclusões que caracterizava a realidade de Salvador. Pelo contrário, o processo de modernização da Salvador dos começos do século XX vai apresentar-se “segmentado”, “polarizado”, dominante e hegemônico mas incapaz de atingir “todos os espaços e práticas sociais que estruturam a cidade” (Fernandes & Gomes, 1992, p. 58). Em outras palavras, não chegou a abalar a sociedade “de status”.

A segunda questão a considerar é a profunda agressão ao patrimônio histórico da cidade, promovido pelo que Fernando da Rocha Peres, na sua *Memória da Sé* (Peres, 1973), denunciou como “urbanismo demolidor”. Uma “solução”¹⁰² que destruiu “vários exemplares da nossa arquitetura mais anciã, civil e religiosa”, sacrificando um “valioso contingente de bens culturais” em nome da resolução dos “problemas de estrangulamento da

¹⁰² O afã do “urbanismo demolidor” recorreu a vários métodos de ação, como por exemplo, os “incêndios misteriosos” que vitimaram, além do Teatro São João em junho de 1923, vários outros prédios, facilitando, dessa forma, as transformações da então área central de Salvador (Neves, 2000).

‘nova cidade’ idealizada” e, de quebra, ainda permitiu à “especulação imobiliária” realizar “os seus melhores negócios.” (Peres, 1973, p. 37).

É importante registrar que o afã modernizador do período seabrista vai inspirar-se, com um atraso de dez anos, no projeto de saneamento e modernização do Rio de Janeiro – “modelo semiótico-cultural” (Sodré, 1988b) que orientou os surtos modernizadores em todos os cantos do país. Referindo-se aos “melhoramentos” promovidos a partir da posse de José Joaquim Seabra, em 1912, como governador do Estado, diz-nos Fernando da Rocha Peres:

As cidades, alta e baixa, integrante de um complexo centro de atividades desenvolvidas há vários séculos, irão passar por mudanças bruscas em suas estruturas físicas. A queda do antigo casario, e até de monumentos, para a abertura de ‘avenidas’, a conquista de novos espaços ao mar, para alargamento da faixa compreendida na zona portuária, vai ser a preocupação dos ‘polithecnicos’ do urbanismo. De resto a palavra de ordem é demolir o passado, e para isto a cidade fundada por Tomé de Souza é um excelente cenário e oferece vantajosas oportunidades de trabalho e lucro (Peres, 1973, p. 37).

O professor Américo Simas Filho faz notar que o “desrespeito à memória” de Salvador se inicia em finais do século XIX¹⁰³, quando a “ideologia do progresso” começa a promover “mudanças sensíveis no Centro Histórico da Cidade”, particularmente com a “desfiguração completa do Centro Administrativo – Praça Municipal – que se conservava íntegro por séculos” (Simas Filho, 1980, p. 16). Mas é a partir do período seabrista que vai se dar

¹⁰³ A depredação da arquitetura colonial de Salvador só será revertida a partir da segunda metade dos anos 30. Inicialmente com a realização, em 1935, da Semana de Urbanismo, cujo discurso modernizador vai acolher a necessidade de preservação do patrimônio histórico da cidade. E, posteriormente, com a entrada em funcionamento, em 1943, do EPUCS, o Escritório do Plano Urbanístico da Cidade de Salvador. Sob o comando do engenheiro Mário Leal Ferreira, o EPUCS desenvolveu uma compreensão da questão urbana que, segundo Francisco de Assis Barbosa, era completamente “diferente de tudo quanto tinha sido tentado até então, não só na Bahia, como em todo o Brasil, em matéria de urbanismo” (Barbosa *apud* Peres, 1973, p.21). A preocupação central no trato com Salvador passou a ser o que o EPUCS denominava de “crescimento ordenado da cidade”. Um crescimento tecnicamente ordenado, mas acima de tudo submetido a considerações de ordem “ética e estética com uma justa medida entre crescimento e preservação” (Dantas Neto, 1996, p. 126).

a maior investida contra o Centro Histórico da primeira Capital do Brasil, com o chamado projeto de melhoramentos que, conduzido por pessoas insensíveis à nossa herança cultural resultou na demolição de monumentos da maior importância para a história da cidade e da arquitetura brasileiras, insubstituíveis (Simas Filho, 1980, p. 16).¹⁰⁴

Mas, em que pese a agudeza do “urbanismo demolidor” da fase seabrista, é a demolição da Igreja da Sé, em 1933, o caso mais emblemático, rumoroso e que mais comoção causou na cidade. Atendendo às pressões da empresa que explorava o serviço de bondes em Salvador, o interventor Juraci Magalhães, com a adesão declarada do Arcebispo primaz, D. Augusto Alvares da Silva (o conhecido Cardeal da Silva), autorizou a demolição da Sé – uma igreja cuja construção tivera início ainda no governo de Tomé de Souza –, o que, segundo Fernando da Rocha Peres, constituiu-se no mais eloqüente exemplo de ‘urbanismo demolidor’ já perpetrado no Brasil” (Peres, 1973, p. 47).

A terceira e última questão envolve o sentido mesmo desse processo de modernização urbana experimentado por Salvador nas primeiras décadas do século, e seu traço agressivamente destruidor contra tudo que representava a velha cidade.

Contemporâneo do período mais profundo de decadência econômica e desprestígio político da região, o processo de “remodelação urbana” voltado para a “modernização” da cidade de Salvador sugere uma tentativa clara de “compensação à estagnação dos antigos meios de reprodução e legitimação das elites dirigentes”, servindo, também, para aliviar “o complexo de inferioridade que minava o orgulho quase quatro vezes centenário da cidade” (Dantas Neto, 1996, p. 123). É bom lembrar que, àquela altura, o Rio de Janeiro já era uma cidade “chic, fashionable, up-to-date”, uma “réplica

¹⁰⁴ E o estrago poderia ter sido bem maior, lembra ainda o professor Américo Simas Filho: “Mais não se perdeu devido ao denodo do Abade Beneditino D. Majolo de Coigny, que salvou o conjunto Beneditino, e à falta de recursos financeiros, devido em parte à guerra de 1914-18, que impediu o cumprimento integral do infeliz projeto.” (Simas Filho, 1980, p.16).

tropical de Paris”, uma “grande metrópole” que “suplantava Buenos Aires” (Peres, 1973, p. 17). Era preciso ser moderna, mesmo que às custas de uma sanha destruidora. E, se sob os escombros das demolições enterrava-se também parte da tradição que sustentava o orgulho quatrocentão, “as obras que se sucediam ‘redimiam’ a perda pela presunção de conquista de um lugar melhor na corrida pela ‘modernidade’” (Dantas Neto, 1996, p. 123).

3.5 Entre passadismos e futurismos

Na Salvador das primeiras décadas novecentistas, a dinâmica do Modernismo – inscrita em símbolos como “máquina”, “eletricidade”, “fábrica” e “arranha-céus” – não tocou o universo da cultura oficial. Assim, antes que buscar na velocidade modernista mais um mecanismo de compensação para o atraso e a modorra de sua vida insular, a exemplo do que já se permitira com a submissão ao “urbanismo demolidor”, Salvador vai fincar pé nas tradições do seu orgulho senhorial, mantendo-se como um inexpugnável bastião do conservadorismo literário. Suas elites letradas vão defender a cultura oficial do ataque perpetrado pelos códigos de anarquia e destruição do movimento Modernista, com a força e a firmeza que jamais utilizaram quando o que esteve em jogo foi a arquitetura colonial da cidade.¹⁰⁵ Recusavam-se, solenemente, a subverter rima e métrica dos versos que praticavam e da sociedade que comandavam.

É tempo, então, de uma cultura oficial requintada, praticamente restrita ao “cultivo das letras”, elitista e acadêmica, entregue à oratória e esgrimida como traço de distinção e prestígio, completamente ornamental e pouco operativa. Seus *bunkers* são a Escola de Belas Artes, as faculdades de Medicina e de Direito, o Instituto Geográfico e Histórico, a Academia de

¹⁰⁵ Exceção feita a nomes como o de Jorge Amado, Dorival Caymmi e outros poucos mais que se mantiveram intransigentes, por exemplo, na defesa da Igreja da Sé.

Letras da Bahia. Como lembra Carvalho Filho, destacado intelectual do período, “nos vencia um ambiente pesado, de falsa cultura clássica, em seu tradicionalismo intocado” (Carvalho Filho *apud* Santana, 1986, p. 25).

João Carlos Teixeira Gomes, no seu estudo sobre o Modernismo na Bahia, caracteriza com especial clareza esse ambiente cultural, a propósito, absolutamente semelhante ao descrito por David Salles quando trata da cultura baiana em finais do século XIX (Salles, 1973):

Predominava na capital baiana o marasmo, o espírito estático do academicismo, que se comprazia em cultivar a literatura como um luxo de espírito (não por acaso fora um baiano quem definira a literatura como ‘o sorriso da sociedade’) ou como simples divagação lírica ou boêmia, no encontro ameno dos literatos aconchegados nos cafés que faziam a reputação da inteligência. (...). Vivíamos também no embalo dos saráus da ‘literatura do cafuné’, dócil, sonolenta e doméstica, vestida de pijama e chinelos após a rotina burocrática das repartições (onde, aliás, se faziam muitos versos com chave de ouro) (Gomes, 1979b, p. 168).

É esse ambiente de “tradicionalismo intocado” que vai manter a Bahia à margem da pregação modernista que, nos anos 20, chega, a partir de São Paulo e do Rio de Janeiro, a outros quinhões brasileiros, inclusive capitais nordestinas como Recife, Maceió e Fortaleza. As letras baianas permaneciam ao sabor das fórmulas literárias herdadas do século anterior, predominantemente parnasianas e quando muito simbolistas, mais preocupada com as acirradas justas à volta do seu “cego cultivo da lusofilia gramatical” do que com qualquer possibilidade de renovação, fosse temática ou de linguagem (Gomes, 1979b, p. 169).

O único destaque nos primeiros anos do século XX fica por conta do grupo da revista *Nova Cruzada*, atuante entre 1901 e 1914, de inspiração simbolista, à qual pertencia, entre outros, o poeta Pedro Kilkerry, um dos poucos inovadores do período, a “organização poética mais original do Simbolismo baiano” (Gomes, 1979a, p. 229) e que anos mais tarde, na

segunda metade do século, chegaria a despertar o entusiasmo dos poetas concretistas que, inclusive, editaram-lhe a obra.

Aliás, dizer que o ambiente cultural baiano se manteve à margem do Modernismo é “distorcer a verdade histórica” (Gomes, 1979b, p.166). Aqui o ideário modernista da Semana de 22 encontrou resistência e hostilidade por um lado e indiferença pura e simples por outro.

Nada demais. Tudo muito de acordo com o estado de uma Bahia que como observamos, remoia, sossegadamente, o seu estatuto de cidade pré-industrial, uma “boa terra” quase parada no tempo já fazia tempo, lugar “onde a vida - mansa, mansa - fluía em ritmo de bonde” (Gomes, 1979b, p. 168), velocidade máxima permitida por sua noção de progresso.

Dessa forma, a chegada do Modernismo em terras baianas acaba se dando tardiamente, quando, de resto, o movimento “já havia perdido o seu impulso reformador inicial e estava prestes a ingressar na sua segunda fase” (Gomes, 1979b, p. 165).

Periodizando o modernismo baiano, (Joca) Teixeira Gomes identifica quatro fases: uma primeira, que se inicia em 1928; a segunda, começada em 1948 à volta dos *Cadernos da Bahia*; a terceira, representada pela geração *Mapa*, de 1957 (geração de Joca e cujo nome de proa é o de Glauber Rocha); e a última, que encerra o ciclo modernista na Bahia, entre 1965, quando surge a *Revista da Bahia*, e 1978, ano em que é publicado o nono e último número da revista de poesia intitulada *Serial*.

Vamos cuidar rapidamente da primeira. As três outras já pertencem à Bahia do *brevíssimo século XX*, período de que trataremos mais à frente.

Essa primeira fase, a da chamada *Geração de 28*, é obra de intelectuais, escritores e poetas reunidos em três núcleos. É uma fase de

implantação que, com seis anos de atraso, procura alguma identificação com as propostas formais e temáticas da primeira hora modernista. Três núcleos, dissemos, cada qual no seu café, faltou informarmos.

Cafés – era essa a moda ditada por literatos e poetas parisienses e cariocas – que em Salvador apareceram na esteira das reformas urbanas das primeiras décadas do século XX. O poeta e jornalista Florisvaldo Matos¹⁰⁶ informa que, do *Café das Meninas*¹⁰⁷, de parnasianos, românticos e simbolistas dos anos 1920-30, ao bar *Anjo Azul*, reduto dos modernistas dos anos 1940-50, “toda geração literária tinha um café ou um bar preferido” (Mattos, 2001a).

Um dos grupos vai estar congregado em torno da revista *Arco e Flexa*, fundada por Carlos Chiacchio em 1928 e com cinco números editados até 1929. Reúne nomes como Carvalho Filho, Pinto de Aguiar, Hélio Simões, Ramayana de Chevalier, Eurico Alves, Damasceno Filho, entre outros. Chiacchio, de presença incansável nas letras e artes desde o início do século quando toma parte do grupo *Nova Cruzada*, cria em 1937 o movimento denominado de *Ala das Letras e das Artes*. Pioneiro na edição de livros e promoção de exposições de arte, *Ala* mantém-se em atividade durante a década seguinte e sua revista chega a ter dezesseis números publicados. Um outro grupo, a *Academia dos Rebeldes*¹⁰⁸, foi formada à volta do epigramista e jornalista baiano Pinheiro Viegas. Ativa entre 1927 e 1931, editou as revistas

¹⁰⁶ Mattos (2001a) lembra que os cafés, que aparecem na esteira das reformas urbanas da Salvador das primeiras décadas do século XX, chegam substituindo boticas e barbearias, até então “o *must* da sociedade de vizinhança, império da comunicação interpessoal”, os espaços por excelência onde eram produzidas as informações e mexericos que alimentavam a vida da Província.

¹⁰⁷ Na verdade, o estabelecimento chamava-se *Café Chic*. Conta o poeta e jornalista Flávio de Paula que o nome *Café das Meninas* decorria, paradoxalmente, do fato de “serem suas ‘garçonettes’ as balzaqueanas menos airosas da Cidade ...”(Paula, 2001).

¹⁰⁸ Conforme destaca o poeta e jornalista Florisvaldo Mattos, “Tinha o nome de academia, mas era sobretudo constituída de antiacadêmicos, tanto contra a baiana, a Academia de Letras da Bahia, fundada em 1917, como a nacional, a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897. Mas o foco principal de sua artilharia eram os ‘bons camaradas’ de *Arco & Flexa* ou os que rotulavam de os ‘simpáticos rapazes’ da revista *Samba*” (Mattos, 2001b).

Meridiano (um único número, publicado em 1929) e *Momento*¹⁰⁹ (com nove números publicados entre 1931-32, fato raro no meio literário da época). Foram “rebeldes”, por exemplo, figuras que acabaram se tornando importantes na cena cultural baiana e brasileira como Jorge Amado, Édison Carneiro, Dias Gomes e Walter da Silveira – e também, Aydano do Couto Ferraz, Sosígenes Costa, Alves Ribeiro, João Cordeiro, Dias da Costa. O terceiro, o grupo *Samba*, de Bráulio de Abreu, Clodoaldo Milton e Elpidio Bastos (Gomes, 1979; Santana, 1986).

E mais. Na Bahia, o Modernismo, além de chegar tarde, chegou, também, digamos, enviesado. No seu primeiro número a revista *Arco e Flexa* exhibe o manifesto denominado *Tradicionalismo Dinâmico* onde seu autor e figura central do grupo, o mineiro Carlos Chiacchio, defendia, segundo Teixeira Gomes, “um modernismo que não golpeasse a tradição, observasse o fluxo da nossa continuidade cultural, harmonizasse o antigo com o moderno” (Gomes, 1979b, p. 172). Também os “rebeldes”, que se diziam “modernos” e não “modernistas”, viam o Modernismo com “uma certa desconfiança”, “coisa de paulista”, uma “língua inventada” (Jorge Amado *apud* Santana, 1986, p. 15).

Mas não ficou restrita às letras a resistência ao Modernismo na Bahia. Nas artes plásticas o clima foi ainda pior. A primeira exposição, em 1932, do artista plástico José Guimarães, recém-chegado de Paris, onde durante alguns anos gozara de uma “pensão de Estado” para estudar belas-artes¹¹⁰, enfrentou cerrada oposição do público e da Escola de Belas Artes, principal

¹⁰⁹ Gomes (1979b, p. 189) assim compara as duas principais revistas desta primeira fase do Modernismo baiano: “‘O Momento’ [...] foi um instrumento de idéias novas e de reação contra o marasmo bem superior a ‘Arco e Flexa’, que não passa de um simples marco histórico, apesar do talento de vários dos seus colaboradores.”

¹¹⁰ O jornalista e animador do movimento *Ala*, Carlos Chiacchio, se refere ao retorno de José Guimarães da Europa dizendo que ele chegou “todo Cézanne, todo arte moderna”. Desiludido com a recepção à sua exposição de 1932 (42 quadros a óleo, alguns de influência pós impressionista), Guimarães, “quase que a única voz a defender a arte de vanguarda no meio ainda adverso” das artes plásticas baianas, acaba emigrando para o Rio de Janeiro não mais retornando à Bahia. (Flexor, 1994, p. 5-6)

baluarte da pintura realista na cidade. Em 1944, quando Manoel Martins vem à Bahia para ilustrar o livro de Jorge Amado, *Baía de Todos os Santos*, e aproveita para montar, na Biblioteca Pública, uma exposição com obras de suas e de outros artistas modernistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Portinari e Di Cavalcanti, a reação é ainda mais forte. Às críticas nos jornais veio juntar-se uma contra-exposição satirizando os artistas e suas obras modernistas. Isto quando não aconteciam cenas de vandalismo contra as obras, como chegou a ocorrer nas primeiras exposições individuais do artista plástico baiano Carlos Bastos (Flexor, 1994; Teixeira, 1999).

De qualquer forma, 1944 é a data-marco que assinala a ruptura moderna das artes plásticas baianas com o estilo clássico-realista que predominava até então, e cujo principal reduto era a Escola de Belas Artes É que além da exposição de arte moderna organizada por Manoel Martins, neste mesmo ano, o escultor Mário Cravo Júnior, um dos integrantes da geração *Cadernos da Bahia* e figura de proa na renovação das artes plásticas baianas no sentido do modernismo, expõe pela primeira vez seus trabalhos no Salão de *Ala* (Flexor, 1994).

Se nas artes plásticas o clima foi ainda pior do que o verificado nas letras, nas artes cênicas não houve nem clima. É que, como informa a dramaturga e escritora Aninha Franco no seu precioso estudo (Franco, 1994), ao longo da primeira metade do século o teatro baiano amargou uma quase inexistência, tendo ficado praticamente restrito a grupos amadores de vida breve e uma ou outra companhia que insistia, sem grandes resultados, em profissionalizar-se.¹¹¹ O que vinha de fora, do Brasil ou do exterior, eram montagens com poucas novidades em termos de dramaturgia e linguagem cênica.¹¹² O teatro novo, que nos anos 20 e 30 se fazia na Alemanha e União

¹¹¹ Novidade local mesmo, e de sucesso, só as declamadoras que a partir da metade dos anos 20 sobem ao palco para apresentações nos intervalos das concorridíssimas sessões de cinema mudo (Franco, 1994).

¹¹² Nos primeiros anos do século, os palcos dos dois principais teatros da cidade, o São João e o Polytheama, recebem companhias portuguesas, com seus dramas e operetas, italianas,

Soviética, e as inovações da linguagem teatral brasileira nos anos 40 só chegavam até à Bahia pelas notícias da imprensa – e isto quando chegavam, porque a partir dos anos 30 os jornais vão privilegiar exclusivamente o cinema falado, deleitando os leitores com as últimas *gossips* de estrelas e estrelos¹¹³ dos filmes que nos enviava Hollywood, relegando o teatro a um quase completo esquecimento.

Do ponto de vista físico, a situação das artes cênicas não foi menos problemática. A cidade perdeu os dois únicos teatros que herdara do século anterior. O velho São João, que queimou no fogo da modernização seabrista, e o Polytheama Bahiano (inaugurado em 1883 por privados), fechado em 1932. Restaram, apenas, os deficientes palcos dos cine-teatros¹¹⁴ e alguns poucos e efêmeros espaços alternativos, mais afeitos a aventuras teatrais de grupos amadores.

Mas ao ocaso do teatro correspondeu, na exata medida, o ascenso do cinema, uma cunha moderna que penetra fundo no ambiente cultural pré-moderno da Salvador dos primeiros cinqüenta anos do século XX. Em 1909 é inaugurado o Cinema Bahia, o primeiro da cidade, e nas décadas seguintes não param de surgir novos cine-teatros, cada vez mais cinema e menos teatro.¹¹⁵

com espetáculos líricos e espanholas, com suas zarzuelas – mas, para desespero da sociedade local, nenhuma francesa, privilégio exclusivo da *chic* capital da República. A partir dos anos 20, a cena vai ser hegemônica pelo teatro de revista e, nos anos 40, o que nos chega, para apresentar-se nos mambembes palcos dos cine-teatros da cidade, é a velha dramaturgia brasileira em temporadas custeadas pelo SNT, órgão de ação da política cultural varguista. (Franco, 1994)

¹¹³ Eram assim chamados, à época, os galãs de cinema. (Franco, 1994)

¹¹⁴ Os dois maiores, o do Cine-teatro Excelsior e o do Olímpia, também desaparecem ao longo da década de 30. (Franco, 1994)

¹¹⁵ Nos cine-teatros, a programação teatral resumia-se quase que exclusivamente ao teatro de revista, gênero mais apreciado pelo público. A “programação da tela”, enquanto durou o cinema mudo, abria espaço nos intervalos das sessões para a exibição de atores, mágicos, malabaristas, músicos e declamadoras. Com o cinema falado, no entanto, praticamente deixou de existir a “programação de palco” – e não apenas para atores e outros artistas. Também os músicos, que substituídos pela música mecânica dos discos, acabaram tendo que disputar espaço com as *jazz-bands* nos cassinos e clubes da noite baiana. (Franco, 1994)

Como observa Franco (1994), de apêndice, o cinema passa a algoz do teatro. Se na primeira década do século a novidade dos cinematógrafos era apreciada pelo público nos intervalos dos espetáculos em cartaz no São João e no Polytheama, os anos 20, com o cinema mudo, vão esvaziar os teatros e, nos anos 30, com a chegada do cinema falado, o teatro sai definitivamente de cena. Vai se refugiar, até que venham os anos 50, nos dramalhões de capa e espada transmitidos pelas ondas da Rádio Nacional e da Rádio Sociedade da Bahia, a PRA4, onde dividia espaço com o humor de Zé Trindade, os temas musicais de Dorival Caymmi, Sílvio Caldas e Linda Batista e as notícias do Repórter Esso.

Na Salvador de então, o cinema era a única coisa capaz de competir com a incrível velocidade de 40 quilômetros horários que desenvolviam, pelas nossas já modernas ruas do centro, os poucos carros da cidade. O cinema e a *night*. A vida mundana da Soterópolis, com cafés, bares e até um restaurante, a *Petisqueira Baiana*, o primeiro a funcionar fora dos hotéis. As orquestras atacam de maxixes. Nos anos 30, entram em cena o Hotel Palace e o Cassino Tabaris, cenários celebrizados pelo *Vadinho* do *Dona Flor* de Jorge Amado. *Jazz-bands* substituem as orquestras. Dança-se *charleston*. As mulheres, de cabelos curtos e *melindrosas*, dançam e fumam em público. Na vida mundana, a velha Salvador parecia apressar o passo em direção ao moderno e aos modernismos.

Mas a hostilidade passadista da cultura oficial não se esgotava no enfrentamento dos signos e linguagens futuristas, aos quais recusava o estatuto de cultura. Estendia-se, e em medida ainda maior, às manifestações e práticas culturais populares, desde sempre vistas como algo sem dignidade cultural, quando não como “caso de polícia”. Destaquemos, por exemplo, as proibições dos tambores dos candomblés e do Carnaval, objeto de disposições camerárias e da área de segurança pública, sempre renovadas, e alvo predileto de editoriais, reportagens e cartas de leitores indignados, uns e

outros ciosos defensores da “civilização” e das instituições católicas ameaçadas pela “barbárie” das festas e cultos religiosos populares.

Debalde. O mundo cultural paralelo continuava vivo, luminoso e atento. Nos candomblés, nos carnavais, nas festas de rua, nas feiras e mercados, no cotidiano dos bairros populares e, agora também, nas ondas do rádio. É que o trio¹¹⁶ mais que elétrico que, a partir dos anos 1920-30, pôs em linha canção popular, fonógrafo e rádio comercial veio dar visibilidade e, crescentemente, *status*, a formas e práticas culturais populares, particularmente o samba, no que pode ser considerado de transcendental importância para a cultura brasileira.

Antonio Risério compreende com nitidez o impacto cultural provocado por este trio eletro-magnético:

Na promoção dos discursos populares brasileiros, o rádio revelou nossa natureza de país multicultural. Em seu duplo movimento, constituiu-se em foco de atração e de irradiação, concentração e dispersão, de nossas formas musicais populares. Por seu alcance exibiu a todos nós o nosso próprio colorido de cultura. Levava Caymmi ao sertão; Lamartine Babo e Noel Rosa à Bahia; Assis Valente a Minas Gerais; o baião ao Brasil meridional (Risério, 1993a, p. 40).

Na Cidade da Bahia, músicos e compositores negromestiços que já tocavam nos bares e cassinos da *night* moderna, também fincaram pé no rádio que se comercializava e abria espaço para as formas musicais populares. Compunham as orquestras, participavam de programas de auditório, apareciam como compositores e intérpretes – caso, entre outros, de Riachão e Batatinha, dois dos maiores sambistas baianos.

Entretanto, é bom lembrarmos, a síncopa e os requebros que nos chegavam anunciadas pela voz de César Ladeira nas ondas hertzenianas da

¹¹⁶ Ao trio devem ser acrescentados dois outros elementos de grande importância: o ambiente intelectual (modernista) e político (pós-30) na “descoberta” das “coisas brasileiras” e na “invenção” de uma “identidade brasileira”, processo no qual o samba ocupou um lugar de absoluto destaque.

PRE-8, a Rádio Nacional, fundada em 1936 no Rio de Janeiro, estavam apenas fazendo o caminho inverso de décadas atrás. Sim, pois o samba, que se hibridizara e estilizara no Rio de Janeiro, nasceu na Bahia e daqui foi levado pelos escravos e libertos vendidos ou imigrados para o Rio de Janeiro.

Mas a presença das formas culturais desse mundo paralelo não se dava apenas no rádio e na noite mundana da cidade. Havia momentos, por exemplo, em que se cruzavam a cultura “letrada” e a cultura popular, como sugere a vida boêmia dos “rebeldes”. Com a palavra Jorge Amado:

éramos uns subliteratos, uns esculhambados, o rebotalho da cultura baiana. Fazíamos farras imensas, tínhamos muita ligação com as figuras populares, capoeiristas, malandros, estivadores, boêmios, prostitutas. Íamos sempre às festinhas de bairro, aos candomblés, às feiras, aos mercados. Daí o meu aprendizado de romancista. Esse meu contato com o povo foi fundamental para a obra que escrevi.” (Jorge Amado *apud* Santana, 1986, p. 14).

Nos anos 30 os negros e sua cultura começam a sair da clandestinidade. São tempos da Frente Negra e do primeiro Congresso Afro-Brasileiro. Aqui e ali, ainda que com toda a reserva, a imprensa noticia fatos da cultura negra fora de suas páginas policiais. Em 1940 Joãozinho da Goméia apresenta os “Bailados de Obá Dundem” no cine-teatro Jandaia, para uma cidade curiosa das coisas do candomblé. (Franco, 1994).

Mas a Salvador que se pretendia moderna nos trilhos dos bondes e telas dos cinemas, permanecia fortemente marcada pela estagnação econômica e pela rigidez das suas relações sociais. Era a Cidade da Bahia dos saveiros e do terno branco. Empobrecida e ensimesmada, ainda era a Bahia que chegando ao *Capodanno* de 1900 não chegara a trocar de século, pondo na conta do centenário que parecia ter findado mais cinqüenta anos de história pra gastar. E gasta-os, como vimos, ostentando o *h* da sua “velha ortografia social” (Brandão, 1993, p.79), no cotidiano de “pobreza e opulência, de conservadorismo e orgulho” (Dantas Neto, 1996, p. 88) exibido

pelo “remansoso reduto da economia urbana pré-industrial” (Risério, 1993b, p.183) em que se tinha transformado.

Dessa forma, e por conta desse mesmo centenário que se fez tão *longo*, vai expor e dispor de um corpo de cultura luso-banto-sudanesa que se foi cristalizando por força de contatos interculturais – aos quais compareceram, em força, as semelhanças e parentescos formais, as liminaridades, as assimetrias e as ambivalências que presidiam as múltiplas “interfaces” (Moura, 2000) entre diferentes atores sociais e distintos repertórios simbólicos – e que acabou produzindo, por sua singularidade, a individuação da Bahia em meio à colorida e variada tenda brasileira.

IV A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO CULTURAL BAIANO

Até aqui procuramos dar conta do compósito cultural baiano refletindo sobre três pontos que consideramos fundamentais. O seu traço mais forte e abrangente, ou seja, o seu caráter transcultural, mestiço; o panorama matricial que lhe garante singularidade e sustentação; e o longo período, entre o século XIX e a metade do centenário seguinte, em que, por convergências e particularidades históricas da vida baiana e graças a determinados parentescos formais de suas matrizes, essa cultura alcançou um elevado grau de individuação em meio à diversidade da cultura brasileira.

Neste percurso, nos deixamos guiar, em particular, por uma concepção globalizante da noção de *cultura*, isto é, uma significação mais antropológica do termo – “um sistema social de vida” (Sodré, 1988a, p. 13), uma “dimensão de referência significativamente global” (Williams, 1992, p. 11) – balizada, desde sempre, por sua inscrição histórica.

Portanto, ainda que pontualmente tenhamos vindo a descrever e comentar alguns momentos, atores e fenômenos do cenário cultural baiano de um ponto de vista histórico-antropológico, não chegamos a dar conta do que a noção de *cultura* sugere enquanto uma “dimensão parcial” (Williams, 1992, p. 11), uma “prática diferenciada” (Sodré, 1988a, p. 13) das outras “práticas” presentes no conjunto da sociedade baiana.

Trataremos agora desta questão. Ou seja, nos termos propostos por Sodré (1988a), tentaremos mapear o espaço em que, ao longo da história, se têm organizado as “práticas simbólicas” produzidas à volta da “unidade de coerência” que empresta sentido ao *corpus* da cultura baiana – e que a noção

globalizante de *cultura* nos levou a identificar como sendo uma *sensibilidade transcultural afro-barroca*. A esse espaço iremos nomear como *campo*, mais precisamente como *campo cultural*.

Dessa forma, a noção de *cultura* que estaremos utilizando doravante vai deslizar de uma leitura histórico-antropológica – que, não obstante, permanece como anteparo imprescindível, o “foco’ de manifestação do sentido” (Sodré, 1988a, p. 13) necessário à compreensão do “texto identitário” baiano (Moura, 2000) – na direção de uma compreensão do termo como um *campo* em que se organizam práticas específicas, as *práticas culturais baianas* – caso, por exemplo, das práticas que envolvem os universos da criação artístico-intelectual e que mais de perto interessam ao escopo deste trabalho de tese.

Entretanto, antes de enfrentarmos o *campo cultural baiano* e suas *práticas*, incursionaremos por algumas questões de ordem teórico-metodológica sobre os conceitos de *campo* e de *campo cultural*.

4.1 A noção de *campo*

Como já observamos, Sodré (1988a) refere-se à *cultura* como uma “prática”, uma “prática diferenciada”. Esta “prática diferenciada”¹¹⁷ – isto é, que se diferencia das outras muitas “práticas” que atuam numa determinada sociedade, por exemplo, a “prática técnica” (englobando a engenharia, a medicina, a gestão, etc.), a “prática econômica” (as relações de mercado), ou

¹¹⁷ A noção de “prática diferenciada” é trabalhada pelo professor Muniz Sodré a partir das possibilidades abertas pelo conceito de “prática geral” encontrado em Louis Althusser. Segundo este pensador marxista francês, por “prática geral” deve ser entendido “todo o processo de transformação de uma matéria-prima determinada em um produto determinado, transformação efetuada por um trabalho humano determinado, utilizando-se meios de produção determinados” (Althusser *apud* Sodré, 1988a, p. 13). Assim, da noção althusseriana de “prática geral”, Sodré (1988a) faz derivar a idéia da existência de uma diversidade de “práticas diferenciadas” atuantes na sociedade, cada uma delas expressando um conjunto particular de processos e produtos sociais.

a “prática política” (as relações envolvendo o jogo do poder) – configura, conforme Muniz Sodré, um espaço próprio com estrutura, regras e conteúdo claramente bem definidos e goza de relativa autonomia nas relações que estabelece com as demais “práticas” atuantes na sociedade.

A esse espaço próprio, configurado pelas determinações de uma “prática diferenciada” que atua na sociedade – uma “prática” denominada de “cultural” –, Sodré (1988a, p. 15) vai chamar de “campo”.

Emerge, assim, balizando o conceito de *cultura*, a noção de “campo”, de “campo cultural”. Isto é, um “campo normativo” particular, delimitado por uma especificidade que implica no estabelecimento das condições “de admissão de um fenômeno como elemento de cultura”, ou seja, de regras e sanções que definem o que é ou não um fato cultural (Sodré, 1988a, p. 13-15).

Muniz Sodré, para quem a “noção de cultura é indissociável da idéia de um campo normativo” (Sodré, 1988, p. 15), o conceito de “campo” designa

um espaço próprio e distintivo de um modo específico de relacionamento com o sentido e o real, isto é, com aquilo que possibilita a delimitação de uma cultura. O emprego deste conceito implica numa tática de determinação. O campo designa, normativamente, os atos obrigatórios num determinado regime simbólico e exclui os elementos não pertinentes, as predicções que não devem ser feitas aos objetos (Sodré, 1988a, p. 15, grifos nossos).

É inevitável aqui, uma vez invocada a noção de *campo*, recorrermos a Pierre Bourdieu. É que este cientista social francês aplicou o conceito de “campo” – que classifica como um “modo” ou “instrumento de pensamento”, pode-se dizer, um guia de pesquisa (Bourdieu, 1989, p. 58 e 66) – a distintos universos sociais sobre os quais realiza seus estudos e pesquisas. Assim, refere-se ele, por exemplo, a um “campo cultural”, a um “campo econômico”, a um “campo religioso”, a um “campo político”, a um “campo jurídico”. Mas,

também, a um “campo artístico e intelectual”, a um “campo pictórico”, a um “campo literário”, a um “campo poético” ou a um “campo da alta costura”, isto quando o seu foco de análise desloca-se para objetos com recortes mais específicos (Bourdieu, 1989, 1992).

A primeira aplicação da noção de “campo” por Pierre Bourdieu vai estar presente – como ele próprio informa (Bourdieu, 1989) – no seu trabalho intitulado *O mercado de bens simbólicos*¹¹⁸. É este, um estudo que investiga, nas sociedades europeias ocidentais, o longo e lento processo de “constituição progressiva de um campo intelectual e artístico” que, entre os séculos XV e XIX, vai se definindo “em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso” (Bourdieu, 1992, p. 99). Mas é com um estudo sobre a sociologia religiosa de Max Weber¹¹⁹ que Bourdieu (1989, p. 66) acredita ter alcançado “a primeira elaboração rigorosa” do conceito, passo importante para o seu trabalho posterior de identificação das “propriedades gerais dos campos”¹²⁰ do qual vai emergir, como ele próprio nomeia, uma “teoria geral dos campos”¹²¹, ou seja, uma teoria que “permite descrever e

¹¹⁸ Trata-se do texto *Le marché des biens symboliques* escrito por Pierre Bourdieu em 1970, no *Centre de Sociologie Européenne*, e traduzido no Brasil por Sérgio Miceli (Bourdieu, 1992).

¹¹⁹ O estudo em questão intitula-se *Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber* e foi publicado por Pierre Bourdieu em 1971 nos *Archives européennes de sociologie* (Bourdieu, 1989). No texto em que discute a gênese do conceito de campo, Bourdieu (1989) refuta os estudos – que ele opta por não nomear – que atribuem à Weber a paternidade dos conceitos de “campo religioso” e “capital simbólico” – noções que, como se sabe, são caras ao pensamento do sociólogo francês. Segundo Bourdieu, estes conceitos “são evidentemente estranhos a seu [de Weber] pensamento” (Bourdieu, 1989, p. 66).

¹²⁰ A discussão sobre a existência de propriedades que seriam comuns a todos os “campos” foi objeto de um curso ministrado por Pierre Bourdieu entre 1983 e 1984, no *Collège de France* (Bourdieu, 1989).

¹²¹ Pierre Bourdieu recusa fortemente a idéia de que a sua “teoria geral dos campos” mais não seja do que uma mera aplicação do “modo de pensamento econômico” ao entendimento dos diversos domínios sociais, tão somente pelo fato de que certas propriedades comuns aos diversos “campos” identificadas na sua teoria, já tivessem sido assinaladas, por outros caminhos, pela teoria econômica. Refuta, assim, as insinuações de que a sua “teoria dos campos” padeça, por essa razão, de economicismo, de reducionismo econômico, lembrando que também Max Weber utilizou-se de categorias típicas da teoria econômica (demanda e oferta, concorrência, monopólio, etc.) na sua sociologia da religião sem que por isso possa ser tido como economicista. E vai mais além, afirmando: “Tudo leva a supor que a teoria econômica [...], em vez de ser modelo fundador, deve antes ser pensada como um caso particular da teoria dos campos” e que os seus pressupostos devem ser repensados “à luz sobretudo dos conhecimentos adquiridos a partir da análise dos campos de produção

definir a *forma específica* de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais” (Bourdieu, 1989, p. 68-69, grifo do autor).

Na sua formulação mais sintética, Bourdieu (1989, p. 64) define “campo” como um “espaço social de relações objectivas”. Segundo este autor, a aplicação da noção de “campo”, enquanto um “instrumento de pensamento”, permite a identificação, em distintos domínios ou universos da vida social (cultura, economia, religião, política, literatura, alta costura, etc.), tanto dos traços invariantes (as “propriedades gerais dos campos”), revelados pela comparação entre os vários domínios, como das propriedades específicas de cada um deles (as “relações objectivas”).

Os traços invariantes configuram a hipótese, trabalhada por Pierre Bourdieu, de que existem “homologias estruturais e funcionais entre todos os campos” (Bourdieu, 1989, p. 67). Dão conta, tais traços, do que é comum a todos os “campos”, ou seja, as leis que, invariavelmente, regem a estrutura e a história dos diferentes “campos”.

Já as “relações objectivas” constituintes de um “campo” determinado, expressam o que lhe é específico: suas regras e normas, a crença que o sustenta, seus jogos de linguagem, suas relações de poder, o estoque de bens materiais e simbólicos que nele é gerado, etc (Bourdieu, 1989). E são estas propriedades específicas de cada “campo” particular que, segundo Bourdieu (1989, p. 67), “denunciam de maneira mais ou menos clara” os traços invariantes, as propriedades comuns a todos os “campos”. Foi assim,

cultural” (Bourdieu, 1989, p. 69). Recorda, por exemplo, que na sua análise de um “campo” específico do domínio econômico, como é o caso do “campo dos produtores de habitação”, certo número de traços já haviam sido identificados em “campos” da produção cultural, no caso, a alta costura a literatura e a pintura. Refere-se Bourdieu (1989, p. 69, grifo do autor), sobretudo, ao “papel dos investimentos destinados a produzir a crença no valor de um produto simultaneamente econômico e simbólico, ou o facto de, neste domínio como em outros, as estratégias das operações dependerem da sua posição no campo da produção, quer dizer, na estrutura da distribuição do *capital específico* (no qual há que incluir a ‘reputação’ do nome da marca)”.

exemplifica o sociólogo francês, com o estudo do “campo da alta costura”. Mais e melhor do que em qualquer outro – e, certamente, pelo fato de que, neste domínio, a intensidade da relação cultura/mercado facilita sobremaneira a dessacralização das práticas culturais face ao baixo grau de censura a que está sujeita tal relação –, o desvendamento das particularidades das funções e do funcionamento deste “campo” levou à identificação, por Pierre Bourdieu, de propriedades comuns a todos os “campos de produção cultural” (Bourdieu, 1989, p. 67).

Na sua “teoria dos campos”, Bourdieu confere um papel central à história. “Nunca se passa para além da história”, afirma ele (Bourdieu, 1989, p. 70) – afirmação importante de ser lembrada nos tempos que correm, quando alguns, apressada mas não desinteressadamente, insistem em decretar o fim da história. A tarefa da ciência, de uma teoria que se pretenda científica – como é o caso da “teoria dos campos” –, é, fundamentalmente, segundo este pensador francês, dominar o conhecimento das condições históricas que levaram à produção de uma espécie de “*quinta-essência histórica*” (Bourdieu, 1989, p. 70, grifo do autor).

Daí que, para a descoberta das “relações objectivas” que configuram o espaço social denominado “campo”, seja imperativa a compreensão do seu processo de autonomização enquanto um “campo” particular, ou seja, o entendimento da sua gênese social, o processo de “alquimia histórica” que lenta e longamente vai, de depuração em depuração, de luta em luta, orientando o “campo” “para aquilo que o distingue e o define de modo exclusivo, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, da sua identidade” (Bourdieu, 1989, p. 70).

Assim, na constituição -de um “campo” particular, de um universo relativamente autônomo em qualquer nível de especificidade – o que significa dizer, tanto faz seja o “campo cultural” ou o “campo literário” –, a essência

mesma deste “campo” só poderá ser capturada pela análise histórica. Cabe ao processo histórico, portanto, o papel de “*abstractor de quinta-essência*” (Bourdieu, 1989, p. 71, grifo do autor). Não há neste raciocínio, de acordo com Bourdieu (1989), qualquer risco de que a redução histórica aí proposta possa trazer desencanto ao sublime gozo de uma experiência *quinta-essencial* sugerida por um determinado universo, como o da arte, por exemplo. Ao contrário, considera este autor, há, por exemplo, uma história do belo que não tem a beleza como princípio e à qual não é estranha uma gênese histórica. Assim, tomando como referência o domínio da arte, mas de olho na noção de “campo” de um ponto de vista mais genérico, Pierre Bourdieu observa com propriedade que

A autonomia relativa do campo artístico como espaço de relações objectivas em referência aos quais se acha objectivamente definida a relação entre cada agente e sua própria obra, passada ou presente, é o que confere à história da arte a sua autonomia relativa e, portanto a sua lógica original (Bourdieu, 1989, p. 71).

Ou seja – uma vez mais invocando o universo artístico, mas podendo o raciocínio ser estendido tanto aos demais “campos” da produção cultural (literatura, música, cinema, ciência, alta costura, etc.) como a quaisquer outros “campos” (como o religioso, o político ou o econômico) –,

[...] se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e seus produtos se acham objectivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la (Bourdieu, 1989, p. 72).

O que equivale dizer, sinteticamente, que a afirmação da especificidade de um “campo” é algo absolutamente inseparável da afirmação da autonomia deste mesmo “campo”; de uma autonomia que esta especificidade, concomitantemente, supõe e reforça. Ou, ainda, que a compreensão do que é

específico de um “campo” é algo inseparável do processo de autonomização deste “campo” determinado. Da mesma maneira que, lembra Bourdieu (1989, p. 71), “a epistemologia não pode ser separada, nem de facto nem de direito, da história social da ciência”.

Pois bem. Podemos admitir, sem receios, quanto à compreensão da idéia de “campo”, a grande proximidade entre a noção desenvolvida por Bourdieu (1989, 1982) e aquela utilizada por Sodré (1988a). Assim, ao que Bourdieu (1989, p. 58 e 66) atribui, do ponto de vista metodológico, o *status* de “modo” ou “instrumento de pensamento”, Sodré (1988a, p.15) reconhece como uma “tática de determinação”. O que um compreende como um “espaço social de relações objectivas” (Bourdieu, 1989, p. 64), o outro registra como um espaço delimitado pela especificidade de uma “prática” social distinta (Sodré, 1988a). Por fim, tanto num quanto noutro autor está presente, com igual força, configurando a noção de “campo”, a idéia de um espaço que se autonomiza historicamente pelo estabelecimento das condições, regras e sanções que legitimam, ou não, a admissão de um fenômeno como pertencente a este domínio específico.

Cuidemos agora, mais de perto, de algumas questões específicas do que está sendo chamado de *campo cultural*.

4.2 Por dentro do *campo cultural*

O *campo cultural* não se constitui, internamente, como um espaço indiferenciado. Ao contrário, admite a possibilidade de *sub-campos*. Ou seja, se no plano mais geral, como observamos, práticas distintas conformam *campos* distintos (as práticas econômicas conformam o *campo econômico*, as religiosas, o *campo religioso*, etc.), no plano de um *campo* particular, as

práticas específicas e diferenciadas que lhe são próprias conformam, chamemos assim, *sub-campos*.

Bourdieu (1989, 1992), por exemplo, ainda que não utilize a expressão *sub-campo* – que fomos buscar a Sodré (1988a) –, refere-se em vários momentos a um “campo artístico e intelectual”, a um “campo pictórico”, a um “campo literário”, a um “campo poético” ou a um “campo da alta costura”, identificando, dessa forma, práticas específicas e diferenciadas, espaços aut nomos dentro do *campo cultural*. Nessa perspectiva, *sub-campos culturais* podem ser compreendidos como zonas em que predominam determinadas práticas especializadas com seus códigos, normas e instâncias de legitimação respectivas (Sodré, 1988a).

Pois bem. A modernidade chega desmanchando o que parecia sólido. Traz consigo a promessa e a utopia de uma ordem planetária que, parida pelo Ocidente, espalha-se mundo afora capturando a tudo e todos e vai, a pouco e pouco, vencendo, ainda que em movimentos assimétricos de tempos e resultados, a batalha das mentalidades. O espírito moderno coloca em andamento uma ampla e profunda reorganização da sociedade. São tempos novos. Tempos de muitas rupturas. Transformações políticas, decorrentes das revoluções Francesa e Americana, transformações sociais e econômicas, resultantes da Revolução Industrial e, por óbvio, transformações no *campo cultural*.

É a modernidade que inaugura a possibilidade de *sub-campos* no *campo cultural*. É ela que d  o arremate final ao processo que Bourdieu (1992, p. 99) assinalou como sendo o da “autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos”, ou seja, o processo de libertação da vida intelectual e artística da tutela de instâncias de legitimação externas, tanto políticas quanto religiosas e a correlata constituição de um corpo profissional socialmente distinto, formado

por artistas e intelectuais. Seu resultado vai ser a constituição de um *campo intelectual e artístico* organizado à volta de duas esferas também autônomas (portanto, dois *campos* ou *sub-campos*): a da *produção erudita* e a da *indústria cultural*.

A rigor, este é um processo que tem seu marco mais remoto no Renascimento mas que só vai apresentar-se em cores definitivas na segunda metade da centúria oitocentista, no centro mesmo do espetáculo encenado pelo espírito da modernidade. E é evidente que em mais de três séculos não terão sido poucas as transformações que, lentamente, foram sedimentando as bases para a emergência deste que estamos chamando de *(sub) campo intelectual e artístico*¹²². Vamos, no entanto, restringir o nosso olhar àquelas transformações que de uma forma mais direta alimentaram o processo de autonomização deste *campo*. São estas, no entender de Bourdieu (1992),

- [i] a constituição de um público consumidor crescentemente extenso e heterogêneo capaz de garantir aos produtores de bens simbólicos (artistas e intelectuais), simultaneamente, demanda (e independência) econômica e legitimação *cultural*;
- [ii] a constituição de um corpo profissional de produtores e empresários de bens simbólicos cada vez mais numeroso e diferenciado, disposto a reconhecer como legítimas, exclusivamente, as determinações de ordem técnica e regulatória estabelecidas pelo próprio *campo*;
- [iii] o crescimento e a diversificação tanto das instâncias de consagração e legitimação da produção do *campo* (por exemplo, as academias e os salões) como das instâncias de difusão do que aí é produzido (museus, salas de concerto, teatros, editoras, revistas, etc.).

¹²² Uma descrição bastante bem sistematizada destas transformações, vistas de um ponto de vista das relações entre a comunicação e o *campo cultural*, pode ser encontrada em trabalhos como o de Albino Rubim, *Comunicação e Capitalismo* (Rubim, 1988) e de Armand Mattelart, *Comunicação-Mundo* (Mattelart, 1999b).

Muniz Sodré, recorrendo aos escritos de Raymond Williams, também reúne, nos cinco pontos elencados a seguir, mudanças que no século XIX europeu completaram o processo de autonomização do *campo intelectual e artístico*.

‘Primeiro, que estava ocorrendo alteração importante na natureza das relações entre um escritor e seus leitores; segundo, que estava surgindo uma atitude geral nova, em relação ao ‘público’; terceiro, que a produção de obras de arte estava começando a ser encarada como um dentre os vários tipos especializados de produção, sujeito, em grande parte, às mesmas condições da produção geral; quarto, que uma teoria da ‘realidade superior’ da arte como a sede da verdade imaginativa, vinha merecendo ênfase crescente; quinto, que a idéia do escritor original e independente, gênio autônomo, tornava-se comum’ (Williams *apud* Sodré, 1988a, p. 79).

A emergência do *campo intelectual e artístico* pode também ser observada a partir da conhecida reflexão gramsciana sobre o processo histórico de formação das diversas categorias de intelectuais. Gramsci, para além da sua clássica distinção entre intelectuais orgânicos e tradicionais¹²³,

¹²³ Segundo Antônio Gramsci, todos os homens são intelectuais, ainda que nem todos desempenhem socialmente a função de intelectuais. Assim, o conceito de intelectual não deve ser buscado naquilo que é intrínseco à atividade intelectual propriamente dita, mas sim no conjunto geral das relações sociais em que esta atividade intelectual se insere. Daí a separação que Gramsci faz entre o que ele chama de “intelectual orgânico” e o que considera como “intelectual tradicional”. Segundo este importante pensador marxista, a categoria “intelectual orgânico” deve ser compreendida a partir do fato de que “Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político” (Gramsci, 1978, p. 3). Como “tradicional”, Gramsci considera o conjunto de categorias intelectuais que preexistem ao surgimento de determinado grupo social, que aparecem como representantes de uma “ininterrupta continuidade histórica” e “consideram a si mesmos como sendo autônomos e independentes do grupo social dominante” (Gramsci, 1978, p. 6). Dessa forma, do ponto de vista da sociedade capitalista, são intelectuais orgânicos da classe dominante, a burguesia, por exemplo, o “técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc.” (Gramsci, 1978, p. 3-4). Quanto à classe trabalhadora, são seus intelectuais orgânicos, por exemplo, os membros dos partidos políticos que representam os interesses dessa classe, dirigindo-a e organizando-a. Ainda no quadro da sociedade capitalista, a categoria dos intelectuais tradicionais é tipicamente representada pelos intelectuais eclesiásticos, na realidade uma “categoria intelectual orgânicamente ligada à aristocracia fundiária” (Gramsci, 1978, p. 5), grupo social que antecede a burguesia no papel de classe dominante – portanto, intelectuais que nada têm de independentes e autônomos –, aos quais se juntam, na mesma condição, a aristocracia togada, os administradores, bem como cientistas, teóricos, filósofos não ligados à Igreja, etc.

estabelece, também, uma tipologia que leva em conta a imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, ou seja, uma classificação que considera a atividade intelectual “diferenciada em graus, inclusive do ponto de vista intrínseco”, que “dão lugar a uma verdadeira e real diferença qualitativa” (Gramsci, 1978, p. 11).

Nessa perspectiva, Gramsci (1978) considera três categorias de intelectuais: os criadores culturais, como, por exemplo, os artistas, os cientistas e os filósofos, aliás, a única categoria a que o senso comum costuma atribuir a designação de *intelectual*; os organizadores e administradores da esfera cultural, tais como gestores e produtores culturais; e os transmissores e divulgadores da cultura, entre os quais se incluem os educadores e os profissionais da área de comunicação (jornais, rádios, televisões, etc.).

A ampliação quantitativa e qualitativa destas três categorias de intelectuais é, segundo este pensador italiano, um processo cuja datação histórica se inscreve no mundo moderno. É a sociedade capitalista que vai produzir, de forma inaudita, “imponentes massas de intelectuais” (Gramsci, 1978, p. 12), em decorrência, principalmente, da secularização, massificação, especialização e verticalização da formação escolar. É a escola, de acordo com Gramsci (1978, p. 9), o instrumento responsável “por elaborar os intelectuais de diversos níveis”. Assim,

“A complexidade da função intelectual nos vários Estados pode ser objetivamente medida pela quantidade das escolas especializadas e pela sua hierarquização: quanto mais extensa fôr a ‘área’ escolar e quanto mais numerosos forem os ‘graus’ verticais da escola, tão mais complexo será o mundo cultural, a civilização, de um determinado Estado” (Gramsci, 1978, p. 9).

Atento à tipologia gramsciana, Rubim (2001, f. 2) afirma que essas três categorias de intelectuais são “imprescindíveis para a existência de um

sistema cultural”, de um *campo cultural (intelectual e artístico)*, diríamos, nos termos da nomenclatura que temos vindo a utilizar. Com a palavra, Albino Rubim:

um sistema cultural necessariamente demanda e comporta, pelo menos, três momentos e movimentos imanentes: a criação; a organização (aqui incluída a preservação) e a divulgação ou transmissão culturais. Cada um desses três setores historicamente adquire complexidade, constituindo instâncias com crescente especialização, institucionalização e mobilização de recursos (humanos, financeiros, etc). Ao adensamento deve ser acrescido o relacionamento progressivamente mais multifacetado entre os segmentos, constituintes do sistema cultural. O resultado desse processo no presente não poderia deixar de ser um sistema altamente complexo (Rubim, 2001a, f. 2).

Ou seja. Também de uma perspectiva gramsciana, dada a contextualização histórica da sua categorização, a emergência do *campo intelectual e artístico* é um processo que exige ser compreendido nos marcos da sociedade moderna, da sociedade industrial, momento em que se constitui, efetivamente, o corpo profissional socialmente distinto que reúne artistas e intelectuais de que fala Bourdieu (1992).

Voltemos, pois, à questão dos *sub-campos culturais* inaugurados pelos tempos modernos.

Muito bem. Como primeira manifestação da possibilidade aberta pela modernidade para a constituição de *sub-campos culturais*, e mesmo em consequência da noção moderna de *cultura* enquanto a representação de uma verdade universal, configura-se o *sub-campo* da *cultura erudita* ou *elevada*.

De acordo com Sodré (1988a), a emersão desse *sub-campo cultural* tem na autonomização dos domínios da estética o seu ponto culminante. Dessa autonomia nascem duas concepções. Uma, a da arte enquanto criação subjetiva, manifestação de uma realidade superior. A outra, uma extensão da

primeira, a do artista como um produtor independente e dotado de gênio criativo, o demiurgo desobrigado das coisas do mundo e legitimado, nos seus movimentos de ruptura com os códigos e regras estabelecidas, pela busca permanente da verdade que se esconde no ato da criação (Sodré, 1988a; Ortiz, 1991; Bourdieu, 1992).

A autonomia da estética garante ao artista e ao intelectual “a certeza de infinitude, a rejeição de limites, a vontade de universalidade, o desejo de futuro” (Sodré, 1988a, p. 81). Assim, lembra Ortiz (1991, p. 64), a fonte de onde jorra toda a criatividade passa a residir no artista, isto é, “na idiossincrasia daquele que interpreta o real”. É o império da *l’art pour l’art* proclamado pelo escritor Gustave Flaubert.

Este *sub-campo* da *cultura erudita* congrega os saberes humanísticos e científicos produzidos e operados, agora, por uma *intelligentsia* que se profissionalizou em conseqüência da divisão social do trabalho na esfera da produção simbólica. No seu interior, os membros desta *intelligentsia* promovem a auto-regulação técnica e social do processo de produção e estabelecem as sanções definidoras da culturalidade dos fatos. Institucionalizam instâncias legitimadoras: a crítica, o sistema de ensino, as academias, os museus e as publicações. Produzem um discurso hermético e assim discriminam e excluem os receptores que não dominam os códigos necessários à sua decifração.

Mas, como fizemos notar, o processo de autonomização e consolidação do *campo intelectual e artístico* faz emergir, também, o *sub-campo* da *indústria cultural*. São crias do mesmo tempo histórico, portanto, a idéia de *arte pela arte* e a *cultura* de mercado.

Daí que, com a autonomia destes dois *sub-campos culturais*, o da *produção erudita* e o da *indústria cultural*, tenha nascido também a clivagem que os separa. Ou seja: “*Arte autônoma* e *mercado* são elementos

historicamente simultâneos e *antagônicos*” (Ortiz, 1991, p. 66, grifos nossos). O artista que enfim se libertara, e à sua obra, das demandas éticas e estéticas da Igreja e da aristocracia, via-se agora na iminência de ter que voltar a se submeter a uma instância externa à sua esfera, no caso, o *mercado da cultura* que então se constituía.

É bem verdade que, então, esse mercado ainda é reduzido. Limita-se a um público letrado e leitor recrutado exclusivamente na burguesia e classes médias. Um público que com tais características não poderia ser encontrado, obviamente, nas outras classes sociais. Estas, em sua totalidade, estavam submetidas a condições de miséria e ignorância. Assim, até pelo menos meados do século XIX a cultura continuará sendo uma mercadoria de consumo restrito. Mas o limitado tamanho do mercado não impede que se estabeleça, desde a primeira hora, o antagonismo entre as duas esferas *culturais*. Como ressalta Rubim (1991, p. 19-20), “a assimilação entre cultura e mercadoria tem repercussões cada vez maiores sobre o criador cultural”.

Não vamos, tão já, dar seguimento ao conjunto de questões que perpassam a problemática envolvendo *cultura, mercado e indústria cultural*. No entanto, algumas primeiras observações quanto ao *sub-campo* da *indústria cultural* precisam ser adiantadas, em particular no que se refere às suas demarcações em relação ao *sub-campo* da *cultura erudita*.

O antagonismo existente entre estes dois *sub-campos culturais*, de acordo com Sodré (1988a) não chega a fundar nenhuma diferença antropológica. Isto é, não vamos encontrar nenhum novo conceito de homem sendo elaborado pelo *sub-campo* da *indústria cultural* em oposi o radical  aquele que informa a esfera da *cultura elevada*.

Entretanto,   inegável que o *sub-campo* da *indústria cultural* introduz uma nova *prática de produ o* no campo da *cultura*, *prática* absolutamente distinta daquela que prevalece no *sub-campo* da *cultura elevada*. Trata-se de

uma *prática* alimentada pelos ditames do mercado, submetida à lógica do lucro e sempre sedenta de um público consumidor *de massa* que lhe possa garantir a rentabilidade dos capitais investidos.

Daí que não seja pequena a importância desse antagonismo. Muito ao contrário, ele tem jogado, desde o berço, um papel fundamental na organização do *campo cultural* em seu conjunto. É o que nos informa, por exemplo, Pierre Bourdieu:

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o *campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o *campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais ('o grande público') que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes ('o público cultivado') como nas demais classes sociais (Bourdieu, 1992, p. 105, grifos do autor)

A relação produção/consumo de bens simbólicos é uma das formas em que aparece, de maneira privilegiada, a oposição entre ambos os *sub-campos culturais*. De um lado, a *cultura elevada*, que se caracteriza por manter uma relação de grande proximidade entre as instâncias de produção e consumo na medida em que os produtores de *bens culturais* têm como público consumidor outros produtores de *bens culturais* – um público capaz, portanto, de operar o código (refinado) necessário à compreensão do que este *campo* produz. Daí a idéia de uma *esfera de bens restritos*, fórmula utilizada por Bourdieu (1992) para referir-se ao *sub-campo da cultura erudita*.

De outro, o *sub-campo da cultura de massa* inaugurando, em definitivo, uma distância entre as duas instâncias. Ou seja, o florescimento de um mercado da *cultura* vai criar a figura do *sujeito-consumidor*, base de um

público ao qual a produção deste *campo* não impõe qualquer tipo de exigência para a fruição do que produz, o que lhe permite amplitude e heterogeneidade. Por oposição, nos termos da fórmula utilizada por Bourdieu (1992), temos então a idéia de uma *esfera de bens ampliados*.

A distância entre os momentos da produção e do consumo na esfera de bens ampliados é uma questão bastante cara aos estudos frankfurtianos que, como veremos mais adiante, fundam a discussão sobre a questão da *indústria cultural* enquanto uma lógica específica. O próprio termo *indústria cultural*, cunhado por Adorno e Horkheimer¹²⁴ com o intuito de evitar que a utilização da expressão *cultura de massa* pudesse sugerir, errônea e perigosamente, a idéia de uma “cultura surgindo espontaneamente das massas” (Adorno, 1994, p. 92), já reflete esta problemática. Ou seja, em qualquer ramo industrial os consumidores não têm acesso ao processo produtivo das mercadorias em questão. Portanto, ocorre o mesmo com o público a que se destinam as mercadorias (*culturais*) produzidas pela *indústria cultural*. Consome-as, mas mantém-se distante do seu processo produtivo. Adorno é bastante claro sobre esta questão quando reflete sobre o cinema:

Los films se realizan a la medida de su clientela, se calculan em función de sus necesidades reales o imaginarias y reproducen estas necesidades. Pero almismo tiempo estos productos, que, por su distribución, son los más cercanos al espectador, son los que le resultan más extraños desde el punto de vista objetivo, atendiendo al

¹²⁴ Sobre a autoria da expressão *indústria cultural* é o próprio Adorno (1994, p. 92) quem esclarece: “Tudo indica que o termo indústria cultural foi empregado pela primeira vez no livro *Dialektik der Aufklärung [Philosophische Fragmente]* que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã”. Mas especificamente, o termo aparece no capítulo do livro citado e cujo título, em português, é *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. No Brasil ele pode ser encontrado em duas publicações. Uma, na edição completa do livro referido por Adorno, *Dialética do Esclarecimento; fragmentos filosóficos* (Adorno & Horkheimer, 1997). A outra, na coletânea organizada pelo professor Luiz Costa Lima, *Teoria da Cultura de Massa* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990), com a palavra *iluminismo* sendo utilizada em substituição a *esclarecimento*. Entretanto, Rüdiger (1999) dá conta de uma utilização anterior do termo por Horkheimer, num texto datado de 1941 e intitulado *Arte moderna e cultura de massa*.

proceso productivo y también a los intereses que representan (Adorno & Eisler, 1981, p. 78).

Uma outra diferença a registrar é que, ao contrário do *sub-campo da cultura elevada*, a *indústria cultural* não pretende a produção de verdades universais. A ela interessa pouco distinguir entre o falso e o verdadeiro – ainda que recorrentemente se sirva de maniqueísmos simplificadores do tipo bem *vs* mal, verdade *vs* mentira, belo *vs* feio, etc. A eficácia do *campo*, assim, não depende de qualquer verdade do gênero. Como negrita Muniz Sodré, a eficácia neste *sub-campo* reside

em sua *forma* – tautológica, repetitiva, mágica – que produz um real próprio (modelos, simulações), capaz de invadir discursivamente a vida cotidiana, provocando a adesão dos consumidores a seus enunciados (Sodré, 1988a, p. 87, grifo do autor).

A *cultura de massa* não necessita, portanto, diferentemente do *sub-campo da cultura erudita*, de sanções ou normas institucionais para garantir seja a legitimidade ou a eficácia do seu discurso. Estas estão garantidas, desde logo, pela abrangência e pela forma (“tautológica, repetitiva, mágica”) com que os conteúdos produzidos pelo *sub-campo* são comunicados.

Tais aspectos da lógica do *sub campo da indústria cultural* – a forma mercadoria de que se revestem os seus produtos; a disjunção radical entre produção e consumo; a não-produção de verdades universais; a ausência de sanções legitimadoras clássicas; e, também, a alegada submissão da produção do *sub campo* às demandas de um público heterogêneo e socialmente indiferenciado – acabaram por reservar à *cultura de massa* um lugar *inferior*, na apreciação de produtores e instâncias legitimadoras integrantes da *esfera da cultura erudita*.

No entanto, mais do que revelar a real natureza da *cultura de massa*, considerações deste tipo parecem mesmo é esconder o que Umberto Eco

classifica como “a nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe e não estavam postos, indiscriminadamente, à disposição de todos” (Eco, 1993, p. 36). Escapam às formulações simplistas e simplificadoras que atribuem uma natureza necessariamente *inferior* aos produtos da *indústria cultural*, formulações de nítido sabor aristocrático. Sobre estas, elencamos a seguir alguns pontos.

Primeiramente, a *cultura de massa* não funda uma *cultura* diferente da *cultura* burguesa que informa o *campo erudito*. Não se trata aqui de um novo *campo cultural* e sim de uma divisão do *campo cultural* já existente, portanto de um *sub-campo*. O que muda, inaugurando a divisão do *campo* existente, é a forma produtiva que, na *cultura de massa*, vai estar articulada aos mecanismos de mercado. Não que a condição de *sub-grupo* reduza, por menos que seja, a sua importância histórica ou o papel central que desempenha, contemporaneamente, na esfera que congrega o conjunto das relações objetivas produtoras de sentido. Ao contrário, confirma Muniz Sodré,

Trata-se realmente de um momento especializado, um sub-campo, da cultura dominante no Ocidente, e que assume progressivamente as funções de elaboração do real da moderna sociedade industrial (Sodré, 1988a, p. 73).

Um “momento especializado” e, também, já dando curso à segunda das questões prometidas, um momento certamente distributivo e democratizante da *cultura erudita* burguesa, esta, historicamente elitista. A constituição de um público de massa que passa a acessar – ainda que de forma e com resultados socialmente diferenciados – um mercado de *bens culturais* é um fenômeno de repercussões histórico-culturais profundas. Não há dúvida que a *cultura de massa* sacudiu as prateleiras onde a *cultura* burguesa guardava relíquias e saberes. Esta, desde a entrada em cena da *indústria cultural*, oscila pendularmente “entre as sublimações espiritualizadas da cultura

elevada e o entretenimento vitalista, o gosto pelo espetáculo, das camadas ‘plebéias’” (Sodré, 1988a, p. 86).

Em terceiro lugar, não parece correto falar-se de uma submissão automática da *indústria cultural* aos imperativos da massa de consumidores. Aqui, o que se vê é uma pista de mão dupla. Ou seja, em larga medida é a *indústria cultural* que gera a sua própria demanda, o que afasta a falsa idéia de uma demanda espontânea do público permanentemente direcionando a produção da *cultura de massa*.

Uma quarta questão refere-se ao fato da *cultura de massa* cada vez mais comportar particularidades típicas do *campo da cultura erudita*. Sodré (1988a) refere-se especificamente a quatro dessas particularidades: a criação de uma hierarquia de gostos; de uma crítica sofisticada; a existência de produtores que também experimentam o mito do artista-gênio; e a presença de receptores que, por deterem “capital cultural”, funcionam como instâncias de reconhecimento e legitimação de determinados produtores – percebemos neste tipo de recepção uma diminuição acentuada da distância instaurada pela própria *cultura de massa* entre os momentos da produção e do consumo dos *bens culturais*. Ou seja. Há que se reconhecer que, quando o mercado *cultural* já se encontra maduro e adquire um grau de complexidade mais elevado, o trânsito entre os dois *sub-campos culturais* se revela intenso. Tem-se, então, a *cultura erudita* permeando a *cultura de massa* e vice-versa.

Os múltiplos câmbios entre estes dois *sub-campos culturais* se revelam ainda mais intensos quando consideramos, e não há como não fazê-lo, as também múltiplas e intensas potencialidades inscritas na reconfiguração sócio-tecnológica experimentada pela sociedade contemporânea. Os novos meios eletrônicos, com suas conformações crescentemente reticulares, invadem com regras, dispositivos organizacionais e linguagens novas o *campo cultural*, borrando os limites classicamente estabelecidos entre os *sub-*

campos da cultura elevada e da cultura de massa. Redefinem-se e complexificam-se as relações entre cultura e mercado, com repercussões que alcançam não apenas o campo erudito, mas também, e com igual força, o que pode ser chamado de campo da cultura popular.

É evidente que à intensidade das trocas entre os *sub-campos* e a reorganização do *campo cultural* na sua totalidade corresponde o acirramento da tensão, tão bem capturada na formulação do conceito de *indústria cultural* pelo pensamento adorniano, entre a lógica industrial-mercantil e aquela que é imanente à *criação cultural*. Que fique bem claro: estamos falando de redefinição, o que significa requalificação do jogo de diferenças entre *práticas específicas* (da *cultura erudita*, da *cultura massas* e, também, da *cultura popular*) dentro do *campo cultural*. Não se trata portanto de eliminação (ou esquecimento) das diferenças que tensionam (e impulsionam) o *campo cultural*. Ou seja, ao ignorar a rigidez das fronteiras, o trânsito entre os *sub-campos*, o que se faz é recolocar em bases novas e com um maior grau de complexidade o antagonismo *cultura vs mercado* – o que não impede que se vislumbrem aí possibilidades interessantes para o *campo cultural*.

Muniz Sodré, considerando o contexto de rearranjos profundos que tem informado o *campo cultural*, chega a aventar a possibilidade de tornar-se “obsoleta a distinção entre cultura elevada e indústria cultural” (Sodré, 1988a, p. 91). Na base de uma possibilidade assim tão radical, segundo a reflexão deste autor, estariam, principalmente, as profundas mudanças que experimenta o sistema de ensino – poderosa instância de reprodução e legitimação da *cultura elevada* – por conta da “neo-racionalidade” inaugurada pela *indústria cultural* e potencializada, presentemente, por conta da presença avassaladora dos meios eletrônicos e seu universo informacional.

Nestor García Canclini não vai tão longe quanto Muniz Sodré no que diz respeito às relações entre os dois *sub-campos culturais*. Todavia, na sua

reflexão sobre o que chama de “culturas híbridas” (Canclini, 2000), este autor insiste na tese de que as fronteiras clássicas que separavam, de forma acentuadamente compartimentada, *cultura erudita*, *cultura popular* e *indústria cultural* são, hoje, cada vez menos rigorosas. Segundo este autor,

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a arte industrializada [...] O que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente a ‘expressão’ de seus criadores (Canclini, 2000, p. 22).

Ou seja, os contínuos rearranjos experimentados pelo *campo cultural* e seus *sub-campos* na contemporaneidade têm levado a que signos e espaços tanto da *cultura erudita* quanto da *cultura popular* não apenas se misturem como também se massifiquem e se transformem em *mercadorias*. Assim, os *sub-campos* acabam por compartilhar, cada vez mais, formas e linguagens artísticas e intelectuais, públicos, recursos humanos, econômicos e tecnológicos, mecanismos e canais de distribuição dos bens culturais. Portanto, da mesma forma como não funciona a oposição disruptiva entre o tradicional e o moderno – não se pode esquecer que as vanguardas que inauguram a arte moderna nos princípios do século XX produziram as suas rupturas a partir do alimento estético garimpado nas formas e linguagens artísticas de sociedades e culturas ditas tradicionais e arcaicas – “o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontra-los” (Canclini, 2000, p. 19) – respectivamente, por exemplo, os museus, as comunidades populares e os supermercados.

Reorganiza-se também, num contexto de “profusão de ‘indústrias’ [culturais] (Rubim, 1997), o arranjo que historicamente alinhava, no interior do *campo cultural*, o Estado, os *produtores culturais* e os cidadãos. Às ações de *política cultural* encetadas pelo Estado já não podem passar como

estranhas as práticas em curso no *mercado da cultura*. Observemos o que nos diz Ignacio Quintana, estudioso dos problemas da cultura nas cidades contemporâneas, sobre o necessário redesenho das políticas estatais para o campo cultural.

Es indispensable plantearse la *dimensión económica* de la cultura. Ya no es posible hablar hoy de unas políticas culturales centradas exclusivamente en el clásico triángulo ‘creadores’, ‘Administraciones Públicas’ y ‘ciudadanos’.

Este triángulo cambia profundamente con la progresiva transformación de la cultura en una actividad económica, con la irrupción y desarrollo acelerado de las llamadas ‘industrias culturales’, que cuentan en su seno con una industria muy caracterizada: la radiotelevisión.

De esta forma las Administraciones Públicas se encuentran ante un modelo con cuatro (o cinco) participantes a la hora de definir y aplicar las políticas culturales.

El contacto entre los ‘creadores’ y los ‘ciudadanos’ (su público) pasa hoy, fundamentalmente, a través de la mediación de las ‘industrias culturales’ (y muy especialmente, por la difusión radiotelevisiva). Esto debe llevar a las ‘Administraciones Públicas’ a plantearse la dimensión económica e industrial de sus políticas culturales. (Quintana, 1990, p. 525-526, grifos do autor).

Não está em jogo aqui, sob qualquer pretexto, a substituição do Estado pelo mercado no trato da *esfera da cultura*. As transformações de inspiração neo-liberal experimentadas pelo Estado nas últimas duas décadas, particularmente aquelas que resultaram na diminuição do seu tamanho e na desobrigação com as políticas de proteção social, revelaram-se desastrosas, inclusive no que dizem respeito à *esfera cultural*. O Estado não pode eximir-se de suas obrigações com a cultura, abandonando-a ao sabor dos interesses do mercado. *Indústrias culturais, políticas culturais privadas* e ferramentas como o *marketing cultural* são importantes na formatação contemporânea da esfera cultural. Mas o Estado continua sendo uma peça-chave nos arranjos do *campo*, na qualidade de provedor de *políticas culturais públicas*, de regulador do *mercado cultural* e de garantidor dos *direitos culturais* básicos

que integram a cidadania – “o direito à memória cultural, o direito à produção cultural e o direito de acesso à cultura” (Rouanet, 1992, p. 83).

Muito bem. Não são poucas, é evidente, as transformações que impactam fundamente o *campo cultural* e seus *sub-campos* na sociedade contemporânea. Assim é que, às tensões que historicamente balizaram as relações entre *cultura* e *mercado*, vêm agregar-se, ampliando e redefinindo tais relações, fenômenos e elementos como as novas sócio-tecnologias da comunicação e da informação, interculturalidades, multiculturalidades, transculturalidades, hibridismos, espetacularização, turistização, localismos, globalismos, glocalismos, que no seu conjunto, dão forma a um uma miríade complexa e multifacetada de possibilidades e desafios num jogo que ainda está sendo jogado.

Contudo, antes de mergulharmos nesse caldeirão contemporâneo, vamos voltar a nossa atenção para a *cultura baiana*, na perspectiva de sua constituição enquanto *campo cultural*.

4.3 O campo cultural baiano

Como vimos, a emergência e autonomização de um *campo intelectual e artístico* e de suas duas esferas (ou *sub-campos*), a da *produção erudita* e a da *indústria cultural*, são uma conseqüência da modernidade. A auto-expressão e a auto-regulação das *práticas culturais*, sua constituição como *campo* autônomo, secularizado, liberto das imposições e aprovações extra-culturais provenientes das esferas religiosa e política, conformam um fenômeno histórico que traduz as promessas emancipatórias do projeto moderno e que, como tal, inscrevem-se, por excelência, na dinâmica de sociedades secularizadas em que existe uma “avançada divisão técnica e social do trabalho”(Canclini, 2000, p. 35). Ou seja, a idéia de um *campo intelectual e*

artístico tal qual temos referido até aqui remete, sem mais, à noção de cultura moderna que, por sua vez, só faz sentido no espaço de uma sociedade moderna.

Pois bem. Definitivamente, no seu *longo século*, a Bahia não experimentou qualquer processo semelhante: não se transformou numa sociedade moderna, com uma cultura moderna. Dessa forma, a constituição de um *campo cultural* e dos seus *sub-campos*, nos termos em que estamos tratando, e quanto à cultura baiana, é algo que só vai efetivamente acontecer no *brevíssimo* século XX, um centenário partido quase ao meio.

É bastante, para suportarmos tal afirmação, que observemos, por exemplo, os anos entre 1920 e 1940 – período reconhecido, unanimemente, como de estagnação e paralisia da vida baiana – do ponto de vista de alguns dos elementos que, mais atrás, chegamos a elencar como constitutivos de um *campo intelectual e artístico*.

Por exemplo, não dispunha, a Bahia, de um público consumidor de bens culturais cuja extensão e heterogeneidade pudesse garantir, a artistas e intelectuais, independência econômica e legitimidade cultural. O público existente, no caso, estava quase tão somente restrito a uma pequena elite letrada, deixando de fora dessa condição a massa de ex-escravos analfabeta e pobre.¹²⁵

Os intelectuais, por seu turno, eram quase que exclusivamente formados num modelo que Antonio Cândido chamou de “escola baiana de medicina” (Cândido, 2000, p. 120). Não há vestígios, portanto, da formação em massa de intelectuais a partir de um sistema escolar extenso,

¹²⁵ Em 1890, a Bahia tinha 84% de analfabetos. No ano de fundação do jornal *A Tarde*, 1912, apenas 9% das crianças em idade escolar estavam matriculadas. Contudo, somente duas décadas depois, em 1935, é que o governo estadual vai criar uma Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública (Verônica, 2002b).

especializado e verticalizado, como aparece na reflexão de Gramsci (1978) apontada mais atrás¹²⁶.

Já os escritores e poetas, fossem parnasianos, românticos ou simbolistas, trabalhavam, quase todos, “em repartições públicas, no magistério, na Imprensa e no comércio” (Paula, 2001, p. 9). Além do mais, as letras que produziam, nas mesas dos “cafés” ou, de pijamas e chinelos, no recesso do lar, não tinham grandes chances de serem publicadas. As iniciativas comerciais na área editorial eram poucas e de pouco fôlego. Restavam, como possibilidades de publicação, a imprensa e as edições financiadas pelo estado.

O circuito cultural é reduzido. As instâncias de consagração e legitimação da produção simbólica contam-se nos dedos de uma mão: a Faculdade de Medicina, a de Direito, a Escola de Belas Artes, o Instituto Geográfico e Histórico e a Academia de Letras da Bahia. Fora daí, desse ambiente de absoluto conservadorismo, só os Salões de *Ala*, dirigidos por Carlos Chiaccio.

Quanto às instâncias de divulgação da produção simbólica, o panorama é, também, desolador. Como anota Selma Ludwig, a cidade tinha

apenas um museu (oriundo da pinacoteca *Jonathas Abbott*, criada no século XIX), não tinha galeria de arte (as exposições eram realizadas na Biblioteca Pública, no Pálace Hotel, no “*Hall*” do prédio do jornal *A Tarde*, na Associação Cultural Brasil-Estados Unidos, no bairro das Mercês, e no Instituto Histórico e Geográfico), não existiam tampouco boas casas de espetáculo: teatros, cinemas, não ofereciam boas condições aos espectadores (Ludwig, 1982, p. 33).

¹²⁶ O Instituto Normal da Bahia (atual Instituto Central de Educação Isaiás Alves – ICEIA), estabelecimento de ensino fundamental na preparação de quadros para o magistério, portanto, para a massificação da educação, só vai ter sua obra concluída no governo do interventor federal Landulpho Alves (1937-1945) – no mesmo período, Isaiás Alves, Secretário de Educação, fundou a Escola de Agronomia de Cruz das Almas, posteriormente incorporada à Universidade Federal da Bahia (Verônica, 2002b).

A descrição desse mesmo panorama cultural por Albino Rubim é ainda mais ampla – posto que dá conta do universo cultural paralelo das classes populares –, capturando, na íntegra, o espírito que preside o momento que antecede a chegada dos ventos da modernização e do modernismo que irão alavancar a emergência de um *campo intelectual e artístico baiano* a partir da metade do século XX.

A ex-capital brasileira, decadente em um patamar socioeconômico, vive uma atmosfera de melancólica “boa terra”. A industrialização e a urbanização, traços imanentes do acelerado processo de mutação em curso no século XX brasileiro, em especial a partir da década de 30, não atingiam a Cidade da Bahia que, imune ao progresso, mantinha sua “aura” de ex-capital com seu “malemolente” ritmo, natureza e hospitalidade baianos. À margem do progresso capitalista, a Cidade da Bahia pode ser (re)conhecida como “boa terra”, como lugar preservado dos agitados e perigosos efeitos da industrialização e urbanização avassaladoras que, ao construir e destruir “coisas belas”, como canta Caetano Veloso, produzem riqueza, mas também incertezas, miséria, ritmo desumano, neuroses. Sem poder usufruir das dimensões positivas do progresso, a cidade (en)canta a preservação nostálgica de uma época passada de riquezas, longe da modernidade, tomada como nefasta.

Sua elite, imbuída de valores enraizados na tradição e instalada em uma cultura de academias, muitas vezes ornamental [...] cultuava uma oratória rebuscada, um comportamento preenchido por formalidades e um conhecimento carregado de um verniz de erudição enciclopédica. A cultura das letras e das belas artes reforçava a depressão do trabalho, considerado pelos ‘brancos quase sempre como tarefa dos subalternos, na sua imensa maioria excluídos do predominante universo cultural, fortemente elitista, e imersa em uma cultura negra de origem africana, subterrânea naquela sociedade desigual. (Rubim, 2000, p. 75).

Bem. Os ventos modernos começam a arejar a Bahia por volta dos finais da década de 1940. Como vimos, o *engenhoso capital* corre célere para aproveitar o que se apresenta como o *brevíssimo* século XX baiano, dando início, então, ao processo de integração subordinada da economia estadual à roda do mercado capitalista brasileiro.

Energia hidroelétrica e campos e refinaria de petróleo dão o tiro de misericórdia na *civilização do açúcar*, impactando profundamente o Recôncavo e a Cidade da Bahia.

Transforma-se e amplia-se, significativamente, a malha viária da região e do estado. A Cidade da Bahia perde os vínculos com seu interior imediato, o Recôncavo. Abandona os caminhos d'água, aposenta saveiros e navios de cabotagem, vira as costas à sua baía, ao mar (Brandão, 1998). Desde então, *o vapor de Cachoeira não navega mais no mar ...*. Começa a construção de uma “nova regionalidade”, de uma “Bahia feita em pedaços”, como lembra o professor Antônio Guerreiro (Freitas, 2000, p. 35). Tal transformação vai significar, negritemos, a desarticulação do complexo geo-antropológico que por mais de três séculos tecera a densa rede da *sensibilidade afrobarroca* que deu sustento e sustância à formação histórica do *compósito cultural baiano*. Uma desarticulação que, no entanto, não chega a afetar o *corpus cultural*, a esta altura já devidamente cristalizado e individualizado por obra e graça do *longo século* em que experimentou a Bahia o isolamento relativo de que tratamos mais atrás. *Cobra criada* ou *macaca velha*, essa cultura já dispunha de força suficiente para encarar, daí pra frente, os embates e desafios dos tempos novos que então se anunciavam.

Transformação e ampliação, também, do mercado de trabalho, e mais, expansão do sistema bancário e financeiro e incremento dos setores imobiliários e de consumo da capital. Transformações que, ao criarem um “mundo novo e relativamente fechado”, viriam “a marginalizar de uma vez a economia do velho Recôncavo e a cobrar custos extremamente altos à sua rede urbana e à capital” (Brandão, 1998, p. 46).

Nas décadas seguintes, os novos surtos industriais espasmódicos (Centro Industrial de Aratú, Pólo Petroquímico de Camaçari), como o do petróleo, também acionados de fora da cena baiana, vão agravar esse quadro.

Em simultâneo ao encruamento das pequenas cidades e vilas da região, Salvador experimenta alterações radicais determinadas por um crescimento explosivo, desordenado e de baixa qualidade do seu tecido urbano com impactos que alcançam negativamente, inclusive, seu centro histórico¹²⁷. Como resume a professora Maria Brandão,

O centro histórico da capital seria agudamente transformado e Salvador mudaria radicalmente, vendo expandir-se a construção civil, o setor bancário, os serviços sociais e o comércio varejista, mas submergindo num emaranhado de problemas de tráfego, deficiência de serviços e de habitação, e problemas de abastecimento, criminalidade e violência (Brandão, 1998, p. 48).

Apreciação semelhante vamos encontrar, também, em trabalho da professora Elizabete Loiola. Segundo esta estudiosa, o deslocamento das atividades econômico-comerciais para as novas áreas de expansão da cidade “gerou impactos altamente negativos do ponto de vista da preservação do seu patrimônio histórico-cultural, localizado no velho centro da cidade” (Loiola, 1997, p.20).

Deve ser ressaltado, nesse processo, o papel do Estado, tanto na esfera federal quanto na estadual. Do ponto de vista da União, à Petrobrás, seguiram-se os incentivos fiscais da SUDENE, fundamentais ao processo industrializante que então se iniciara. Quanto ao governo estadual, às ações desencadeadas já no final dos anos 1940, segue-se, além de inúmeros investimentos em infra-estrutura, o importante esforço de organização de planejamento econômico que domina a década de 1950, capitaneado a partir da Comissão de Planejamento Econômico (CPE), Rômulo Almeida à frente, e decididamente voltado para o desvendamento e superação do “enigma baiano”.

¹²⁷ Dos 400 mil habitantes que tinha em 1950, Salvador passa, em 1980, a um contingente populacional de 1,5 milhão de pessoas, pulando, na metade da década seguinte, para um total de 2,2 milhões de habitantes (SEI, 2001).

Também no plano da cultura a década de 1940 vai representar o prenúncio dos *roaring 50* (Mattos, 2001a). Em 1944, realiza-se, já informamos, a exposição-marco da arte moderna na Bahia. Do Museu do Estado, o jornalista e seu diretor, José do Prado Valladares, empresta apoio às primeiras tintas modernistas. Até pouco depois de 1947 funcionam os Salões de *Ala*, abrindo espaço para a nova geração de artistas plásticos baianos. Por toda a década Alexandre Robatto Filho segue realizando seus curta-metragens, registrando paisagens, costumes e festas da cidade. (Ludwig, 1982; Flexor, 1994). Começam a chegar à Bahia “estrangeiros desgarrados e cultos”, como o antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger, o artista plástico argentino Carybé e a arquiteta italiana Lina Bo Bardi que, “encantados com a cultura local, confeccionam suas obras e reflexões e fazem os baianos atentar para uma riqueza que, muitas vezes, não parecia ter a dignidade de ser reconhecida como cultura. (Rubim, 2000, p.76).

Em 1948 surgem os *Cadernos da Bahia*, publicação fundada por um grupo de intelectuais baianos (Vasconcelos Maia, Cláudio Tuiuti Tavares, Darwin Brandão e Wilson Rocha) na maré de “inconformismo literário e artístico” e com uma postura política decididamente a favor da liberdade e dos valores democráticos, ecos da derrota do nazi-fascismo (Gomes, 1979b, p. 190). À volta dos *Cadernos*¹²⁸ congregou-se a chamada 2ª. geração do *modernismo baiano* (Gomes, 1979b), uma geração de intelectuais¹²⁹, escritores e artistas (Mário Cravo Jr., Carlos Bastos, ambos recém-chegados de estudos no exterior, Jenner Augusto, Rubem Valentim e Lígia Sampaio, todos eles envolvidos com a renovação modernista das artes plásticas baianas),

¹²⁸ Foram publicados ao todo seis números dos *Cadernos*, entre 1948 e 1951. Segundo Gomes (1979b, p. 189), o “grupo, de certa forma, teve a sua continuidade assegurada no suplemento literário do jornal ‘A Tarde’, que passou a ser editado por Heron de Alencar”, um dos colaboradores dos *Cadernos*.

¹²⁹ Colaboraram, também, nos *Cadernos*, entre outros, Luís Henrique Dias Tavares, o etnólogo Edison Carneiro, o músico Paulo Jatobá, o poeta Sosígens Costa, o jornalista Heron de Alencar, José Calazans, Walter da Silveira, fundador do *Clube de Cinema da Bahia* e José Pedreira, fundador do famoso bar *Anjo Azul* (Gomes, 1979b).

responsável por uma atuação ampla e diversificada no cenário cultural da cidade, patrocinando edições de livros, exposições e leilões de artes plásticas e incrementando a crítica literária, de arte e de cinema.

Já em plena década de 1950 é a vez da *geração Mapa* fazer a sua aparição na cena cultural baiana. Primeiramente, entre 1956-57, com as *Jogralescas*, espetáculos de teatralização poética de textos modernistas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Raul Bopp, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Vinícius de Moraes, entre outros. Num segundo momento, em 1957, o grupo de secundaristas que deram corpo a esta geração funda a publicação que daria nome ao grupo, a revista *Mapa*. Tendo como nome de proa Glauber Rocha, o grupo de *Mapa* vai contar ainda, entre escritores e artistas plásticos, com Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres, João Carlos Teixeira Gomes, Lina Gadelha, Carlos Anísio Melhor, Angelo Roberto, Sante Scaldaferrì e outros mais. Contemporânea de *Mapa* e também importante veículo de discussão, deve ser citada a revista *Ângulos*, publicada pelo Centro Acadêmico Rui Barbosa da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia que, embora voltada para as discussões de questões jurídicas, também publicava artigos voltados para a literatura e a cultura em geral (Gomes, 1979b).

Mais significativa ainda que estas ações isoladas é a dinâmica que a esfera da cultura passa a experimentar, sob os auspícios oficiais do governo estadual, particularmente na gestão de Octávio Mangabeira (1947-51), abrindo-se aos signos modernos e deixando-se permear por manifestações originadas no universo cultural paralelo (Rubim, L., 1999). Neste processo, a figura de proa é o grande educador Anísio Teixeira, baiano de Caetité, que ocupa, então, a Secretaria de Educação e Saúde.

A revolução anisiana ainda configura uma grave lacuna dos estudos dedicados à Bahia contemporânea. Se já existem alguns trabalhos que

tratam especificamente das revolucionárias concepções pedagógicas desse grande educador, no terreno em que ele pensa e ativa a educação como um fator estruturante da cultura, entretanto, a bibliografia é praticamente nula.

Da sua obra à frente da pasta da educação do governo Mangabeira podem ser destacadas, por exemplo, a criação das Escolas Classes, responsável por instruir os alunos quanto à leitura, escrita, aritmética, ciências físicas e sociais, e da famosa Escola Parque, articulada às Escolas Classes e responsável por uma educação em tempo integral onde pontuavam, com destaque, as atividades artísticas, o trabalho manual e as artes industriais – tanto umas quanto a outra instaladas em bairros populares de Salvador, como Pero Vaz, IAPI, Pau Miúdo e Caixa D'água, justamente para contemplar as camadas mais carentes da sociedade (Oliveira, 2002).

É obra dele, também, uma pioneira Fundação de Desenvolvimento da Ciência, a segunda do país, numa demonstração da sua visão de educação como um processo que partia da escola primária e chegava até ao ensino superior (Rubim, 1996). Como também deve-se a ele a promoção de um amplo “programa de estudos sociais sobre a Bahia, em convênio com a Universidade de Columbia, N. York (1949-53), sob a direção de Charles Wagley e Thales de Azevedo” (Brandão, 1998, p. 50)

Articulando educação e arte e comprometido com a renovação modernista, Anísio Teixeira convocou jovens artistas plásticos baianos, envolvidos com a estética modernista, para que executassem projetos de arte pública e decoração das fachadas da Escola Parque e de outras unidades escolares e prédios públicos, no que foi o primeiro e significativo projeto estruturado de arte pública na Bahia (Verônica, 2002a). Mário Cravo Jr., um dos artistas que integrou esse grupo recrutado pelo educador, não deixa margem a dúvidas quanto à compreensão do papel da arte no projeto educacional de Anísio Teixeira: já nos “primeiros contatos, [Anísio Teixeira]

revelava, com palavras e gestos, seu amor à necessidade de transformação do homem e da participação da arte como um fator fundamental à renovação da educação” (Mário Cravo Jr. *apud* Oliveira, 2002). Nessa perspectiva construiu o Centro Educativo de Arte Teatral, bem como emprestou apoio a várias atividades culturais da cidade, como, por exemplo, o Clube de Cinema da Bahia, dirigido por Walter da Silveira (Rubim, 1996).

São obras suas, também, a criação de seções do Colégio da Bahia (o Central) nos bairros de Nazaré (Severino Vieira), Liberdade (Duque de Caxias) e Itapagipe (João Florêncio), driblando a lei que vetava aos estados a construção de ginásios, e a montagem de Escolas Normais no interior, dedicadas à formação de quadros para o exercício do magistério. Os resultados obtidos pelo trabalho de Anísio Teixeira como Secretário podem ser apreciados, também, pela evolução dos números da educação:

em 1946, haviam 2.115 escolas no Estado e, já no final do governo Mangabeira, eram 5.009 estabelecimentos de ensino. A frequência dos alunos também teve crescimento surpreendente: eram 10.874 e passaram a 198.349 no ano de 1949. O corpo docente dobrou, passou de 3.327 professores, em 1946, para 6.232 em 1949 (Verônica, 2000b).

Do conjunto das ações de desenvolvidas por Anísio Teixeira na área da educação na Bahia, é possível dizer que em tudo este se aproxima da visão gramsciana sobre o papel da escola na formação massiva de intelectuais, elemento que, como vimos, é determinante para que se possa falar em um *campo intelectual e artístico*.

Pois bem. Já de certa forma anunciado pelos fatos e ações que tiveram lugar na década anterior, o Modernismo – “tomado o conceito no sentido amplo de movimento das idéias, e não apenas das letras”, como sugere Antonio Candido (Candido, 2000, p. 114) na sua resignificação ampliada do termo na direção de um movimento cultural – chega mesmo à Bahia nos

fifties. Com efeito, o período que se estende da década de 1950 até o Golpe Militar de 1964, são tempos de “avant-garde”, como lhes batizou Risério (1995), um período para o qual, na visão do estudioso do cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes, “a única definição cabível será a de renascença baiana” (Gomes, *apud* Rubim, 1981, p. 151). Para Albino Rubim, o que impressiona nesta década e meia em que durou o “renascimento” baiano é, sobretudo, o ritmo, a amplitude, a profundidade e a forma desenvolta e agitada com que o tardio “modernismo cultural” operou numa “sociedade arraigadamente tradicional” como era a sociedade baiana de então (Rubim, 2000, p. 75).

Os livros e trabalhos existentes sobre esse período conformam uma bibliografia de qualidade mas ainda extremamente reduzida, quanto à quantidade, face à riqueza e à diversidade de movimentos então experimentados pela vida baiana e que ainda carecem de pesquisas e reflexões.

Num artigo publicado em 1996, como primeiro resultado de uma pesquisa sobre comunicação e cultura entre os anos 1950-60 na Bahia levada a cabo pela Faculdade de Comunicação da UFBA, Rubim (1996) sistematiza a compreensão do período numa perspectiva que interessa de perto a este momento do nosso trabalho. É que ao reunir em “fragmentos”, imbricados entre si, os aspectos fundamentais da “renascença baiana”, esclarece sobremaneira o processo de constituição de um *campo intelectual e artístico* baiano, seus resultados e impasses.

Em um dos “fragmentos” Albino Rubim alinha o que considera a constatação mais imediata e nítida da pesquisa realizada, qual seja, a configuração, no período,

de lugares sócio-espaciais geradores e difusores de (uma) cultura (nova porque diferenciada); de núcleos e matrizes temático-estéticas

específicas; de públicos aglutinados de criadores e difusores de cultura (nova) e, por conseguinte, de circuito(s) cultural (ais) próprio(s) (Rubim, 1996, p. 77).

Lembra Rubim (1996) que, efetivamente, não são poucos os lugares e circuitos que, naquele momento, retêm, produzem e difundem capital e/ ou bens simbólicos. Três, no entanto, merecem, no artigo, destaque particular.

O primeiro deles é a então Universidade da Bahia¹³⁰ que, sob o longo e profícuo reitorado do professor Edgar Santos (1946-61), o “dodge mecenas” (Glauber Rocha *apud* Rubim, L., 1999), acionou uma singular dinâmica cultural através de intenso diálogo nacional e principalmente internacional, municinando o processo de renovação cultural da Bahia com a invenção, o experimentalismo e o espírito de vanguarda reinante em muitas de suas unidades.

Ainda que não tenha fundado o modernismo cultural baiano, a Universidade foi, indiscutivelmente, trincheira e arma fundamentais para “derrotar a província na própria província”, como exigia, na época, Glauber Rocha (Risério, 1995, p. 15). Com seu enorme peso institucional, contribuiu para a consolidação e, em alguns casos, para a radicalização do “renascimento cultural” da Bahia (Rubim, 2000). É que, atento e sensível às circunstâncias da vida baiana daqueles anos, Edgar Santos, o “déspota esclarecido” (Risério, 1995), “de modo peculiar abriu e buscou integrar seu projeto de universidade ao processo de modernidade em curso na Bahia, no país e mesmo no exterior” (Rubim, A., 1999, p. 115), superando a visão estreita que costuma circunscrever a universidade à condição exclusiva de “templo do ensino” e reivindicando para a instituição a função maior de produtora de cultura, concebida esta como ciência e arte (Rubim, 1996).

¹³⁰ A federalização das universidades brasileiras vem com o sancionamento da Lei 1.254 de 4 de dezembro de 1950 (Universidade, 1967).

A renovação cultural da Universidade da Bahia inscreveu-se numa dimensão bastante alargada, impactando praticamente todas as suas áreas. No plano técnico-científico, em sintonia fina com a modernização econômica e numa associação estreita com a Petrobrás, é inaugurada a Escola de Geologia (1957). O geógrafo Milton Santos dirige o Laboratório de Geomorfologia e Estudos Regionais, onde leva a cabo estudos inovadores sobre a cidade. O professor Nelson Rossi comanda o Laboratório de Lingüística e, em experimento pioneiro no país nessa área, publica o *Atlas dos Falares Baianos*.

Novos cursos são criados, como o de Administração (1960). Outros são desmembrados, como o de Arquitetura, em 1959, este, desde 1863 vinculado à Escola de Belas Artes. Renova-se a área médico-sanitária: os cursos de Odontologia e Farmácia são separados da Escola de Medicina; é criado o curso de Nutrição (1956); em 1959 é inaugurado o Hospital das Clínicas. A Universidade experimenta também uma ampla renovação das suas instalações físicas: o Palácio da Reitoria é inaugurado em 1952; em 1960 a Escola Politécnica passa a ocupar o seu novo prédio e, no ano seguinte, é a vez da Faculdade de Direito ganhar novas instalações. Os universitários passam a dispor de um Departamento de Assistência ao Estudante que oferece os serviços de restaurante, residência e médico-odontológicos (Universidade, 1967).

Convênios variados possibilitam, na área de extensão cultural, o surgimento de vários institutos a partir de antigas cátedras da Faculdade de Filosofia: em 1956 são criados o Instituto Franco-Brasileiro, o Instituto de Estudos Portugueses, o Instituto de Cultura Hispânica e o Instituto de Estudos Norte-Americanos; em 1959 instala-se o Instituto Alemão e, um ano depois, o Instituto de Estudos Britânicos. Em 1959 é inaugurado, com um rico acervo, o Museu de Arte Sacra. Por seu turno, as “Publicações da

Universidade da Bahia” trazem a público importantes trabalhos, resultados de estudos, pesquisas e conferências (Universidade, 1967).

Não área de extensão cultural, o fato mais importante foi, sem sombra de dúvidas, a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), sob a direção do professor português George Agostinho. Resultado do empenho pessoal do reitor Edgar Santos, o CEAO restabelece o fluxo entre a Bahia e a África, com estudantes e professores brasileiros e africanos fazendo a travessia atlântica que durante séculos havia sido feita pelos povos escravizados.

O CEAO acabou por desempenhar um importante papel em relação à cultura afro-baiana, o *universo cultural paralelo* dos negromestiços da Cidade da Bahia. Ações inéditas e ousadas fazem parte de sua programação, como por exemplo, a promoção de um curso de língua *iorubá*. Oferecido sem a exigência de pré-requisitos formais, o curso pode ser freqüentado livremente pela comunidade negromestiça baiana, facilitando seu contato com uma das línguas ancestrais de suas heranças étnico-religiosas.

Para Antonio Risério, ao criar o CEAO, Edgar Santos

“realizou uma obra que ia ao encontro das aspirações dos segmentos mais lúcidos das camadas populares e que teria funda repercussão no mundo cultural paralelo que vinha se configurando há tempos em terras baianas” (Risério, 1995, p. 59).

O mesmo ponto de vista é compartilhado por Albino Rubim. Segundo ele, com o CEAO

constrói-se uma ponte vital, ainda que circunscrita, entre a Universidade e essa cultura quase subterrânea. Conexão que certamente teve um papel essencial para a confecção, o amadurecimento e a posterior explosão das manifestações afro-baianas (Rubim, 2000, p. 77).

Não se pode deixar de registrar, no entanto, o fato de que a ousadia da criação do CEAO enfrentou fortes resistências dentro e fora do ambiente universitário. O elitismo enquistado em muitas das unidades da instituição e o conservadorismo racista presente na sociedade se opunham à incorporação dos estoques culturais afro-baianos pela academia. Daí que Edgar Santos, para levar a cabo a criação do CEAO, se obrigou a expedientes diversos tais como a “clandestinidade” inicial do Centro – que chegou a funcionar no subsolo do Palácio da Reitoria – e a inclusão do “oriente” como temática de interesse do Centro, no que pode ser considerado uma inteligente manobra diversionista do Reitor. (Risério, 1995; Rubim, 1999).

Mas é no campo das artes que vamos encontrar o aspecto mais saliente e decididamente renovador da Universidade entre os anos 1950-60. Em 1955 a Universidade promove e institucionaliza os Seminários Livres de Música sob a direção do maestro alemão Hans Joachim Koellreuter, um músico de vanguarda que tinha sido aluno do revolucionário músico austríaco Arnold Schoenberg. Na companhia, entre outros, dos suíços Ernest Widmer e Walter Smetak, Koellreuter fez dos Seminários, depois Escola de Música, um espaço de liberdade, pesquisa e experimentação artístico-musicais com repercussões para além da Bahia e do Brasil. Aos Seminários foram sendo agregados, como órgãos permanentes, uma Orquestra Sinfônica, o Coral, o Madrigal, o Colegium Musicum, o Quinteto de Sopro e outros pequenos conjuntos como trios e quartetos.

Em 1956, tendo como diretor o teatrólogo Martim Gonçalves, é fundada a Escola de Teatro, uma das primeiras escolas de Teatro de nível universitário no Brasil. Rapidamente a Escola – que conta em suas instalações, desde logo, com Teatro Santo Antônio com capacidade para 300 espectadores – se torna um centro de convergência de figuras do meio teatral do Brasil e do exterior. Também em 1956 é criada a Escola de Dança, a primeira escola universitária de dança no país, com uma opção decidida pela

dança moderna, sob a orientação da dançarina polonesa Yanka Rudzka, que se abriu inteiramente às influências das danças dos terreiros de candomblé da cidade e da capoeira.

As três escolas, Música, Teatro e Dança, passam a ser conhecidas como as *pupilas do senhor reitor*. É que, como lembra Rubim (2000), Edgar Santos materializa o seu apoio às três unidades através de verbas, convênios e contratação de inúmeros professores, muitos deles estrangeiros, todos eles afinados com o processo de renovação e criatividade culturais que plasmavam a atuação artística da Universidade e eletrizavam a velha Bahia.

Ao lado da Universidade, Rubim (1996) alinha ainda no seu primeiro “fragmento” outros dois lugares de produção e difusão culturais na Salvador de então. São eles, os meios de comunicação, especialmente os jornais e seus suplementos culturais, e o Clube de Cinema da Bahia. Tratemos, primeiramente, dos meios de comunicação.

Quanto à importância dos jornais e seus suplementos culturais, Rubim (1996) ressalta dois aspectos de fundamental importância. Primeiramente, a supremacia decorre, em larga medida, do fato de que era a cultura baiana até então, uma cultura predominantemente literária, o que conferia aos jornais uma condição superior num momento em que o sistema dos *media* ainda não estava completamente configurado em toda a sua plenitude e amplitude.

O segundo aspecto corresponde exatamente a essa questão dos *media*. É que até o final dos anos 1960, no Brasil (Ortiz, 1989) e muito menos na Bahia, não havia ainda se constituído um sistema midiático “com dinâmica, interesses e valores (‘estéticos’ também) próprios, configurando um circuito cultural específico, como ocorre em seu momento de indústria cultural” (Rubim, 1996, p. 79).

Ou seja, se já é possível, em termos baianos, falarmos de um *sub-campo intelectual e artístico*, o mesmo não pode ser dito quanto à constituição integral de um *sub-campo da indústria cultural*. Daí que, na Salvador do período, as diferenças de lógica entre a *cultura erudita* e a *cultura* (ainda fracamente) *mercantilizada*, se davam lugar a inevitáveis embates – por exemplo, entre a Universidade e o rádio e a recém-nascida televisão – não impediam que se estabelecessem zonas de complementaridade entre estes dois *campos*. Assim, anota Albino Rubim,

não é casual que tantos intelectuais estejam em jornais, como por exemplo, Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, João Ubaldo Ribeiro, Muniz Sodré, etc.; nem que diretores e atores de teatro tenham espaços no rádio e na televisão (Rubim, 1996, p. 79).

O fato é que os jornais e, particularmente, seus cadernos e suplementos culturais funcionavam como efetivos e importantes lugares de divulgação cultural, como espaços ostensivamente abertos às polêmicas intelectuais e às experimentações artísticas dos jovens criadores que começavam a aparecer no período.

No suplemento literário do jornal *A Tarde*, Heron de Alencar dava seguimento as discussões da geração *Cadernos da Bahia*. Em 1958, o jornalismo baiano é criativamente renovado com a fundação do *Jornal da Bahia* por João Falcão, nome oriundo do Partido Comunista Brasileiro, que reúne, na redação do novo órgão de imprensa, tanto velhos jornalistas militantes comunistas como intelectuais da nova geração. Desde 1950, o antigo matutino *Diário de Notícias*, um dos jornais baianos vinculados ao nacionalmente poderoso conglomerado *Diários e Emissoras Associados* comandado pelo lendário *Chatô* (o outro jornal baiano ligado ao grupo era o vespertino *Estado da Bahia*, fundado em 1959), publica um suplemento cultural, o *SDN* – iniciativa que tinha por trás o jornalista Odorico Tavares, diretor dos *Diários Associados* na Bahia, nome bastante simpático às idéias

modernistas e de renovação cultural da Bahia. Inicialmente dirigido por Lina Bo Bardi, o *SDN* passa, posteriormente, ao comando de Glauber Rocha¹³¹. Nas suas folhas, o suplemento abriu-se a toda uma geração de jovens intelectuais que, dessa forma, puderam participar ativamente da criação e do debate crítico do modernismo cultural no plano nacional e mesmo internacional, e do desenvolvimento da cultura local (Rubim, 2000).

O período é de grande renovação da ecologia das mídias na Bahia, uma renovação que não atinge apenas o jornalismo impresso. Pelos *potentes transmissores* de ondas curtas da *Rádio Sociedade*, emissora também ligada aos *Diários Associados*, a voz da Bahia já podia ser ouvida em *todo o mundo*. Da sua programação constavam animados programas de auditório, espetáculos musicais, radionovelas e informação jornalística.

Contudo, novidade mesmo será a chegada da televisão, empurrando o universo dos *media* baianos na direção de uma cultura de caráter imagético, uma cultura, portanto, mais afinada com o ambiente contemporâneo nacional e internacional. Em 1960¹³² é inaugurada, pelos *Diários e Emissoras Associados*, a *TV Itapoã* – dez anos depois, portanto, do início das transmissões da sua congênere, a *TV Tupi* de São Paulo, a primeira emissora televisiva do Brasil. Acabava, então, uma espera de quatro anos, tempo que durou a campanha¹³³ visando reunir acionistas interessados no “excelente

¹³¹ Podemos dizer que o afã de Glauber Rocha em “derrotar a província” levou-o a ocupar todos os espaços, até mesmo o do colunismo social. Informa Maria do Socorro Silva Carvalho que ele, Paulo Gil Soares e Helena Ignês assinaram, entre 1958 e 1960, a coluna social intitulada *Krista*, do *Diário de Notícias*, que “revisava e gozava diariamente o café society baiano e mundial ...” (Carvalho, 1999, p.96).

¹³² No dia da sua inauguração, 19 de novembro de 1960, a *TV Itapoã* abriu suas instalações à visitação do público, “sobretudo autoridades, políticos e comerciantes”, para que fosse apreciada a grande novidade baiana do momento (Carvalho, 1999, p. 122). Do primeiro programa oficial que foi ao ar, nesse mesmo dia, participaram Dorival Caymmi, João Gilberto, Gilvan Sales e Hebe Camargo (Rubim, 2000, p. 78).

¹³³ Campanha que teve, inclusive, o apoio explícito da Igreja Católica – os anúncios traziam declarações do papa Pio XII sobre as “grandes finalidades sociais” da televisão – numa espécie de “legitimação ideológica” do moderno meio de comunicação, apoio absolutamente bem vindo em se tratando de uma sociedade ainda tão provinciana como a baiana (Carvalho, 1999).

negócio” anunciado pelos *Diários Associados*, e cujo lançamento foi marcado por duas transmissões com caráter de demonstração, em dezembro 1956, que reuniu, conforme os jornais da época, uma “multidão incalculável” à frente dos aparelhos colocados em alguns pontos do centro da cidade para ver “um belo espetáculo de televisão”, um show com os artistas da *Rádio Sociedade* (Carvalho, 1999, p 120).

Funcionando inicialmente em caráter experimental – com transmissões diárias entre as 19 e as 21:55, à exceção dos domingos, quando permanecia no ar das 15:30 às 22:00 – a televisão impacta com força o cotidiano da cidade. Sinal deste fato é, por exemplo, o protesto dos comerciantes “contra a transmissão da telenovela “O Cara Suja” às 17h, tida como motivo do esvaziamento do comércio, antes tão movimentado naquele horário” (Rubim, 2000, p. 78).

O papel dos meios de comunicação, como lugares de produção e divulgação cultural na Bahia de então, merece, ainda, uma última mas essencial consideração. Trata-se do fato de que jornais, rádios e televisão tinham o seu “funcionamento inscrito, em razoável medida, na dinâmica da cultura local” (Rubim, 2000, p.78).

Os jornais – valendo o mesmo para as revistas culturais e outras publicações existentes –, como já fizemos observar, tiveram atuação destacada como pólo aglutinador de jovens intelectuais comprometidos com a renovação do pensamento e das artes baianas. A inexistência quase que total de um mercado cultural e a incipiente profissionalização da atividade jornalística favoreciam, sobremaneira, este quadro, onde o intelectual podia exercer, simultaneamente, os papéis de “criador cultural e jornalista”, o que estimulava o trânsito entre o jornalismo e a cultura local (Rubim, 2000).

Quanto ao rádio, o exemplo da *Rádio Sociedade da Bahia* é ilustrativo. A emissora, que como quase todas as outras possuía um auditório, dispunha

de um *cast* de artistas e de uma orquestra, além de um bom número de *trabalhadores culturais* necessários à viabilização de sua programação, quase toda ela composta por produção cultural local.

Com a televisão a situação também não era diferente. Pelo fato de ter boa parte da sua programação constituída por programas *ao vivo*, a cultura local e seus criadores acabavam sendo privilegiados. Músicos como Raul Seixas e Gilberto Gil, por exemplo, costumavam se apresentar em concorridos programas musicais transmitidos *ao vivo* pela *TV Itapoã*, como o então famoso *Escada para o Sucesso*.

À Universidade e aos meios de comunicação, junta-se o *Clube de Cinema da Bahia* como espaço de divulgação e debate cultural, ainda que atuando num circuito mais restrito por conta do seu caráter marcadamente especializado. Fundado em junho de 1950 pelo advogado, crítico e estudioso de cinema Walter da Silveira, o *Clube* é uma das marcas mais sonantes da renovação da cultura baiana do período, na opinião de Rubim (1996, p. 79), um “lugar cultural essencial que irá permitir depois o salto dos jovens intelectuais em direção à crítica e à produção cinematográfica”.

Nas suas sessões abria espaço para a exibição (e discussão) de uma cinematografia que não chegava aqui pelas vias comerciais. Assim, intelectuais, artistas, professores, estudantes, jornalistas e profissionais liberais podiam assistir desde clássicos do cinema às novidades, por exemplo, do expressionismo alemão ou do novo cinema francês.

O *Clube* inaugura uma “complexa e plural cultura cinematográfica” (Rubim, 1996, p. 79) que entre outros frutos vai desembocar no que é conhecido como *Escola Baiana de Cinema*. Ou seja, a atividade cineclubista vai estimular o surgimento de uma geração de cineastas que tem a suprema ousadia de fazer cinema na Bahia, e que chega a transformar Salvador, no

início da década de 1960, numa espécie de “Meca do cinema” no país (Rubim, 1981).

Aos três “lugares e circuitos culturais” apontados por Albino Rubim, podemos acrescentar dois outros também importantes espaços. Um, o bar Anjo Azul, inaugurado em 1949 à imagem e semelhança das *caves* de Paris, uma espécie de *bar-galeria-boite* que funcionou durante muito tempo como um dos pontos de encontro étílico-cultural da *intelligentsia* soteropolitana. No seu interior podia-se admirar murais de Carlos Bastos, esculturas de Mário Cravo, cerâmicas do Recôncavo e quadros de artistas modernos (Ludwig, 1982).

O quinto “lugar cultural” a ser ressaltado é, sem dúvida, o *Museu de Arte Moderna* da Bahia, dirigido por Lina Bo Bardi – a convite do então governador Juracy Magalhães –, cuja presença na Bahia naquele período significou, segundo Risério (1995, p. 111), “olhar antropológico da *avant-garde* captando e iluminando atos e produtos da mestiçaria”. Isto é, no seu trabalho, que procurou sempre ver articulado com os demais “lugares culturais” da cidade, como a Universidade, os jornais e o *Clube de Cinema*, Lina encarou a cultura popular como cultura, conferindo-lhe uma dignidade pouco comum a boa parte dos intelectuais de então, acostumados a classificar este universo cultural com o rótulo de folclore.

Num outro “fragmento”, Rubim (1996, p. 79) procura dar conta do que considera a “heterogeneidade de estoques e matrizes culturais”, que foram acionadas no período. Esquemáticamente, em *campos* diversos, podemos assim enumerar tais matrizes e estoques.

No *campo da cultura erudita*, dois estoques culturais antagônicos. Um, representado pela ainda forte cultura oficial da elite baiana, cuja melhor expressão formulamos mais atrás recorrendo a Antonio Candido: os intelectuais formados na “escola baiana de medicina”, retóricos,

academizantes e conservadores. O outro, de origem relativamente recente, constituído pela geração de intelectuais imbuídos da rebeldia moderna, mas com um poder de alcance limitado aos segmentos médios da sociedade, ainda que agitada e em permanente desenvolvimento, em especial por conta da munição pesada fornecida pelos estrangeiros que, chegando por caminhos diversos, injetam doses cavalares de signos estéticos vanguardistas, principalmente europeus.

No *campo da cultura popular*, desconectadas e com reduzido intercâmbio entre si, também duas matrizes. Uma *africana* e outra *nordestina*. Litoral *vs* sertão, diria Gilberto Freyre. A segunda, reivindicada pelos intelectuais de esquerda agrupados nas organizações políticas e culturais do movimento estudantil (União Nacional dos Estudantes, Diretórios e Centros Acadêmicos e o importante Centro Popular de Cultura) e no Partido Comunista Brasileiro como o referencial necessário à construção de uma cultura nacional-popular. A primeira, *potente mas subterrânea*, desconsiderada pela cultura oficial, que não a reconhecia como cultura, e desprezada por boa parte da intelectualidade de esquerda como sendo o *ópio do povo*, pelo fato de estar alicerçada numa base religiosa, o candomblé, e ainda por cima incorporar como um de seus eixos a festa, outro fator *alienante* ¹³⁴. Neste particular, as exceções ficam por conta de alguns artistas plásticos como, por exemplo, Rubem Valentim, e de artistas e intelectuais estrangeiros que se instalam na Bahia, como Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Pierre Verger e Carybé.

No *campo da indústria cultural*, uma ainda frágil e incipiente cultura midiaticizada, que pelo fato de estar destituída de uma lógica produtiva própria (portanto, uma lógica de *indústria cultural*) apresentava-se disponível

¹³⁴ Segundo Albino Rubim, “Um filme como *Barravento* (1961), concluído por Glauber Rocha, expressa liricamente e de modo ambíguo esses preconceitos contra a cultura negra, tomada como ópio do povo, mas mostrado no filme com encantamento (visual)” (Rubim, 2000, p. 79).

à permeação tanto dos signos modernos quanto da produção especificamente local.

O que é interessante observar quanto às relações que estabeleceram entre si estoques culturais tão díspares – aqui conflitantes, ali complementares, acolá absolutamente antagônicos – é o fato de que acabaram constituindo um peculiar *campo intelectual e artístico* na Bahia entre os anos 1950-60, em particular se o considerarmos no quadro de renovação do panorama cultural brasileiro do período.

É que na Bahia não se processou uma reprodução pura e simples da dinâmica de renovação político-cultural em curso no restante do país, marcadamente voltada para a questão do nacional-popular e capitaneada principalmente pela jovem intelectualidade reunida à volta das organizações culturais e políticas do movimento estudantil. Não que a vida cultural baiana tivesse se mantido ao largo desta dinâmica que galvanizava o debate intelectual e político daquele momento. Ao contrário, as tendências e movimentos articulados à volta da temática *nacional-popular* tinham presença expressiva no terreno da produção simbólica baiana – como é o caso, por exemplo, do atuante núcleo baiano do Centro Popular de Cultura da UNE.

Mas se havia proximidades e semelhanças entre a dinâmica político-cultural nacional e a baiana, havia também diferenças, e diferenças marcantes. Estas ficam por conta, certamente, dos ingredientes cosmopolitas que presidiram a renovação cultural na Bahia no período – ingredientes que no panorama político-cultural brasileiro do período apareciam, principalmente aos setores intelectuais de esquerda, como um obstáculo à construção de uma cultura *nacional-popular* (Rubim, A., 1999).

Ressaltemos, no entanto – em breve parêntese, posto que, apesar de importante para a questão da cultura brasileira, não concerne diretamente

aos objetivos deste nosso trabalho – que a oposição nacional-popular *vs* cosmopolitismo, tal qual aparece neste período, reflete, em larga medida, uma equivocada compreensão do que seja o *nacional-popular*. Ou seja, ao invés de compreender o *nacional-popular* como “essencialmente um modo de articulação entre os intelectuais e o povo” (Coutinho, 2000, p. 60) a expressão é tomada *tout court* como algo oposto ao universal, portanto, como uma representação de pretensas “raízes culturais autônomas” que necessariamente se chocam com *influências alienígenas* e, como tal, *alienantes*. Nessa perspectiva, o *nacional-popular* acaba capturado pela estreiteza de um *nacionalismo cultural* que se materializa no

fechamento provinciano e popularesco diante das conquistas efetivamente progressistas da cultura mundial [que] conduz a sérios equívocos, que se expressam no empobrecimento da expressão estética e/ou na limitação das potencialidades críticas da consciência ideológica das classes populares. Por isso o ‘nacionalismo cultural’ encontra afinidades eletivas muito maiores com as forças reacionárias, assumindo quase sempre os traços de uma ideologia retrógrada (Coutinho, 2000, p. 61).¹³⁵

Devemos notar que, entretanto, do ponto de vista da história baiana, o cosmopolitismo não surge como uma novidade. A rigor, devemos falar de uma retomada da tradição cosmopolita da Cidade da Bahia, tradição interrompida pelo isolamento relativo que capturou a Bahia no *longo século* XIX que antecedeu ao *renascimento baiano* dos anos 1950-60. Tradição cosmopolita que se materializou em outros momentos da vida cultural baiana. Como exemplos, a chegada do barroco na centúria seiscentista e a rebeldia dos Alfaiates, em finais do século XVIII. Em ambos os casos, negritemos, retomando o parêntese inserido mais atrás, barroco e idéias libertárias, signos obviamente cosmopolitas face ao Brasil colonial, não

¹³⁵ Uma expressão reacionária deste “nacionalismo cultural” é contemporânea do momento histórico brasileiro em que estamos situando a oposição nacional-popular *vs* cosmopolitismo. Trata-se dos ataques desferidos permanentemente pela regime ditatorial contra o pensamento e as idéias marxistas, tidas como uma “ideologia exótica” e absolutamente estranha à nossa “indole” (Coutinho, 2000).

atuaram contra mas sim a favor da construção de uma cultura *nacional-popular*.

Pois bem. Albino Rubim aponta com clareza tais diferenças, na perspectiva do resgate desta tradição cosmopolita pela Bahia no período da sua *renascença*:

A retomada cosmopolita permite à Bahia um contato direto – sem a mediação dos pólos culturais de São Paulo e Rio de Janeiro – com produtos e criadores de cultura moderna internacional, em seus modelos já consolidados e em suas versões vanguardo-experimentais. Esta marca cosmopolita dá ao panorama cultural da Bahia um certa singularidade, pois nos anos 50/60 o modernismo e as políticas culturais implantadas, em especial por setores de esquerda e jovens, com forte presença no ambiente cultural brasileiro, estavam perpassadas por acentuado viés nacionalista (Rubim, A., 1999, p. 118).

Com efeito, a renovação cultural baiana se dá, em especial, sob os signos de uma *avant-garde* intelectual e artística que radicaliza a chegada e o impacto do modernismo entre nós. É esta a pedra de toque do processo que faz emergir um singular *campo intelectual e artístico* no *brevíssimo* século XX baiano. Na Bahia, voltando a Albino Rubim,

a formação política não inibiu a experiência cultural, e se houve desequilíbrio a balança pendeu para o prato da cultura, [que] permitiu um experienciar estético-científico, conforme a situação, ricamente abrangente, denso e plural (Rubim, A., 1999, p. 121).

Deste *campo intelectual e artístico* saíram os responsáveis pelas duas mais profundas e significativas revisões da cultura brasileira na segunda metade do século XX: o Cinema Novo e o Tropicalismo. Sim, porque não parece haver dúvidas de que, num e noutro caso, criadores e criaturas são florações deste tempo/espço baianos, deste *campo intelectual e artístico*. Deu-lhes, a Bahia renascida naqueles anos e daquela forma, *régua e*

compasso para influir decisivamente no desenho da cultura brasileira contemporânea.

Todavia, nos primeiros anos da década de 1960, entre impasses e tensões, a *renascença baiana* é interrompida. Aqui, ao menos quatro elementos conjugaram-se para abortar este processo.

O primeiro deles é, com certeza, o Golpe Militar de 1964. Diferentemente do que ocorreu no eixo Rio-São Paulo – pelo menos até 1968, quando a promulgação do AI-5 endurece de vez o regime autoritário – onde o movimento de resistência à ditadura foi acompanhado de uma intensa movimentação cultural¹³⁶, na Bahia, o Golpe vai provocar o êxodo de expressiva parte da nova geração de intelectuais e artistas formados pela renovação cultural nos anos 50, fosse para fugir à perseguição política do novo regime ou para buscar alternativas de mercado para sua produção.

Um outro elemento relevante que contribuiu decisivamente para o declínio cultural baiano concerne às transformações por que passou a Universidade a partir do início dos anos 1960. Em 1961, Edgar Santos deixa a Reitoria, fato que responde largamente pela redução do espaço de agitação cultural vivido pela instituição até então. Em 1969, a Reforma Universitária, implementada pela ditadura militar, lança a pá de cal no ambiente cultural universitário. A uma instituição que primara pela produção e o exercício de uma cultura não especializada, fortemente alimentada pelos trânsitos interculturais intra e extra-muros, como fora, até então, a Universidade da Bahia, é imposta uma noção de cultura fortemente especializada e cientificista, na qual as áreas de artes, humanidades e letras perdem definitivamente espaço. Perdeu-se, assim, a dimensão de cultura como arte e ciência sem contudo alcançar-se a (necessária) cultura técnica exigida pela modernização capitalista da Bahia que, entretanto, prosseguia.

¹³⁶ Movimentação cultural que, lembremos, contou com a participação decisiva de intelectuais e artistas baianos formados no “laboratório” da “renascença” baiana.

Um terceiro elemento a destacar é a modernização urbana experimentada por Salvador a partir dos finais dos anos 1960. A cidade, como já observamos mais atrás, vira as costas à baía e vai crescer, com suas *avenidas de vale*, na direção Norte. Para aí são deslocados os prédios da administração estadual, as atividades de lazer e divertimento (que passam a ocupar a orla marítima fora do recorte da baía) e aí se instala o novo pólo comercial e de serviços da cidade. Para trás fica o velho centro histórico que no período da *renascença baiana* cumprira um papel fundamental como território privilegiado dos encontros entre vida cultural e vida boêmia.

O último aspecto a registrar corresponde a uma mutação na essência mesma do *campo cultural*, tanto o brasileiro quanto o baiano. Referimo-nos à consolidação de um *campo de indústria cultural* que tendo a televisão como ponta-de-lança e o Centro-Sul do país como pólo centralizador e irradiador, vai reconfigurar a cultura e a sociedade brasileiras no seu conjunto. Com efeito, a metade dos anos 1960 no Brasil marca o trânsito de uma cultura de cariz escolar-universitário para uma cultura midiaticizada, uma cultura com padrões de organização econômica e valores estéticos próprios.

A entrada em cena dessa *lógica de indústria cultural* produz resultados profundos do ponto de vista das culturas locais em todo o país. No caso específico da Bahia, por exemplo, desarticulam-se por completo os circuitos que até então faziam interagir, sem maiores choques e dificuldades, *cultura erudita* e o ainda rarefeito sistema de mídias, com prejuízos imensos para a produção cultural local que, doravante, já não encontrará espaço de divulgação e publicização nos meios de comunicação que passam a estar inteiramente subordinados ao que é produzido no eixo Rio –São Paulo e que de lá se espalha, para todo o país, pela rede de telecomunicações via satélite.

O fato é que a combinação destes quatro elementos desfaz o “momento mágico” representado pela *renascença cultural baiana*. Os anos

imediatamente posteriores a essas mudanças serão anos marcados pelo espírito de abnegada resistência cultural, de que foram representativos, especialmente, o *Teatro Vila Velha* com João Augusto, a *Jornada de Cinema* comandada por Guido Araújo e o *Instituto Cultural Brasil-Alemanha* dirigido por Rolland Schaffner. Como registra Rubim (2000, p. 81), “A Bahia que figurava como estrela da cultura nacional e até mesmo internacional era, cada vez mais, uma lembrança distante”.

Pois bem. Como acabamos de ver, em menos de duas décadas, entre o final dos anos 1940 e princípios dos anos 1960, modernização e modernismo cultural promoveram, na Bahia, um processo de renovação cultural que, simultaneamente, sustentou a emergência de um *campo intelectual e artístico* e experimentou os movimentos inaugurais de uma lógica típica de uma cultura de mercado – simultaneidade já discutida, mais atrás, com base em autores como Bourdieu (1989; 1992) e Sodré (1988a). Os anos seguintes serão anos de afirmação e ampliação dessa lógica de *indústria cultural* como elemento organizador do *campo cultural baiano*. Desse novo processo, trataremos no capítulo seguinte.

V CULTURA, ECONOMIA E MERCADO

Uma das características mais salientes da sociedade contemporânea é a presença, cada vez mais intensa e com maior poder de determinação, de elementos e categorias típicas do *campo cultural* em outras dimensões da vida social. Questões, por exemplo, como criatividade, estética e espetáculo, historicamente reconhecidas como monopólio exclusivo do mundo artístico, passaram a integrar a reflexão em esferas tão diversas quanto distantes da arte. Já se discute, há muito, a espetacularização da sociedade¹³⁷. Não são poucas as reflexões sobre o “espetáculo da política”¹³⁸. Kurz (2001) critica a “culturalização” da crítica social. Jameson (1997) estuda o que chama de “lógica cultural do capitalismo tardio”. Fala-se da estetização do mundo do trabalho¹³⁹. Investiga-se a gestão espetacularizada e a dimensão estética das organizações¹⁴⁰.

¹³⁷ Cf. Guy DEBORD, *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo* (Rio de Janeiro, Contraponto, 1997), cuja primeira publicação data de 1967.

¹³⁸ Cf. ex. Antonio Albino Canelas RUBIM, *Comunicação e política* (São Paulo, Hacker, 2000); Antonio FAUSTO NETO, José Luiz BRAGA e Sérgio Dayrell PORTO *A encenação dos sentidos: mídia, cultura e política* (Rio de Janeiro, Diadorim, 1995) e *Brasil: comunicação, cultura & política* (Rio de Janeiro, Diadorim, 1994).

¹³⁹ Cf. Domenico DE MASI, *A emoção e a regra; os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1997) e *O futuro do trabalho; fadiga e ócio na sociedade pós-industrial* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1999).

¹⁴⁰ A partir dos anos 1990, tem crescido bastante a literatura nas áreas dos estudos organizacionais e de gestão a partir de teorias e categorias tradicionalmente conotadas com o *campo cultural*. A área de estudos organizacionais conta, inclusive, com uma respeitada instituição, a *Standing Conference on Organizational Symbolism* (SCOS), que vem se dedicando a aprofundar estudos dessa natureza. Do conjunto de trabalhos mais recentes, devem ser destacados alguns que compõem os dois volumes do *Handbook de estudos organizacionais* já publicados no Brasil (São Paulo, Atlas, 1999 e 2001): *Teoria crítica e abordagens pós-modernas para estudos organizacionais* (Mats Alvesson & Stalley Deetz, v.1, p.227-266); *Frutas maduras em um supermercado de idéias mofadas* (Thomaz Wood Jr., v.1, p. 267-271); *Explorando o lado estético da vida organizacional* (Pasquale Gagliardi, v.2, p. 127-149); *A perspectiva estética contra o império da razão* (Thomaz Wood Jr., v.2, p. 150-156). Da produção nacional podem ser citados, entre outros, mais dois trabalhos de autoria do professor Thomaz Wood Jr, *Os 7 pecados do capital e outras perversões empresariais* (São

Eduardo Subirats, embora destacando que a invasão destes vários domínios pela cultura obedeça a uma lógica não propriamente cultural mas tão somente a ditames como objetividade, racionalidade e utilidade, reconhece que “toda a vida social parece convergir para o estímulo da inovação das formas e dos estilos como uma necessidade não só artística, mas, precisamente, vital” (Subirats, 1989, p. 10).

5.1 Cultura e economia

No campo da economia, então, a invasão da cultura alcança várias dimensões e importância crescente. Em inúmeros ramos da produção, como as indústrias do vestuário e moveleira, a publicidade e a arquitetura, e até mesmo a indústria automobilística, artistas, estilistas e *designers* se tornaram trabalhadores fundamentais pelo que agregam de valor simbólico aos bens produzidos. Como anota Frederic Jameson, na atual fase do capitalismo,

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (Jameson, 1997, p. 30).

Por outro lado, a cultura, na forma mercadoria, comparece como importante segmento produtor (e empregador) com seus *bens e serviços simbólico-culturais* (indústrias culturais, do entretenimento, do lazer e do turismo, etc.), constituindo-se como um setor econômico de proporções cada

Paulo, Makron Books, 1999) e *Organizações espetaculares* (Rio de Janeiro, FGV, 2001) e, também, o artigo de Pedro Aníbal Drago, *Teoria crítica e teoria das organizações* (Revista de Administração de Empresas, São Paulo, 32(2):58-64, abr-jun.1992) e a coletânea organizada pelos professores Fernando Prestes Motta e Miguel Caldas intitulada *Cultura organizacional e cultura brasileira* (São Paulo, Atlas, 1997).

vez mais gigantescas – a tal ponto que alguns autores, inclusive, começam a se referir a ele como o setor quaternário da economia (Quintana, 1990; Balaban, 2000). É que os números e resultados apresentados por este setor econômico impressionam pela magnitude e, particularmente, pela importância que vêm assumindo na economia de vários países.¹⁴¹

Tomemos, por exemplo, o caso da poderosa economia norte-americana. Dados divulgados pela revista *Business Week* (The Entertainment, 1994) indicavam que, em 1993, os americanos haviam gasto algo em torno de 340 bilhões de dólares em aluguel de vídeos, visitas a parques temáticos e cassinos, entre outras atividades de recreação, entretenimento e consumo cultural que compõem o que lá é chamado de *entertainment economy* – e que europeus e japoneses costumam chamar de *Mickey Mouse economy*.

Em 1994, por seu turno, a produção audiovisual chegou a representar o segundo lugar do produto nacional deste país – o principal fornecedor do mercado cinematográfico internacional¹⁴² e o segundo maior produtor

¹⁴¹ A *economia da cultura*, nos últimos anos, tem vindo a conformar uma área específica de estudos e pesquisas. Artigos e trabalhos diversos sobre questões relacionadas a esta nova disciplina podem ser encontrados, em especial, no *Journal of Cultural Economics* (disponível em <<http://www.kluweronline.com/issn/0885-2545>> editado pela *The Association for Cultural Economics International* (disponível em <<http://www.dac.neu.edu/economics/n.alper/acei/index.htm>>). No Brasil, são ainda muito poucos os pesquisadores e as instituições que têm se dedicado ao tema, pelo que a bibliografia na área é quase inexistente. Entre as instituições vale citar o Centro de Economia Aplicada da Fundação João Pinheiro (Belo Horizonte-MG) e o Ministério da Cultura (Cf. <<http://www.minc.gov.br>>). Quanto à bibliografia podemos relacionar os seguintes títulos: Alain HERSCOVICI, *Economia da cultura e da comunicação*; elementos para uma análise sócio-econômica da cultura no “capitalismo avançado” (Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida; UFES, 1995.); César BOLAÑO, *Indústria cultural, informação e capitalismo* (São Paulo, Hucitec; Polis, 2000); Gisele Marchiori NUSSBAUMER, *O mercado da cultura em tempos (pós) modernos* (Santa Maria, Editora da UFSM, 2000); Leonardo BRANT, *Mercado cultural* (São Paulo, Escrituras Editora, 2001) e Luiz Carlos PRESTES FILHO e Marcos do Couto CAVALCANTI (Coord.) *Economia da cultura; a força da indústria cultural no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro, FAPERJ; COPPE/UFRJ, 2002).

¹⁴² Em 1996, na Europa como um todo, os filmes americanos capturaram 63,5% das bilheterias. Para os países integrantes da Comunidade Européia, este índice atinge patamar ainda maior: 79,8% dos ingressos vendidos. Por outro lado, no mercado norte-americano a produção doméstica responde por nada menos que 96% das bilheterias. (Brasil, 2000b) Do ponto de vista dos valores envolvidos, tomando como base o ano de 1994, “os EUA exportaram para a Europa 3 bilhões e 750 milhões de dólares em audiovisuais, enquanto a Europa vendeu para os EUA 250 milhões de dólares” (Coelho, 1997, p. 219).

mundial de filmes, atrás apenas da Índia¹⁴³ – ficando abaixo tão somente da indústria aeronáutica (Coelho, 1997).

Outros dados, recentemente compilados por Dênis de Moraes (Moraes, 2001), indicam que as indústrias de informação e diversão foram o setor que mais rapidamente cresceu na economia norte-americana entre 1994 e 2000, ultrapassando, inclusive, os importantes setores financeiro e de serviços.

Ainda que, obviamente, sem a mesma magnitude que a observada no caso norte-americano, no Brasil, os produtos culturais conformam um mercado que já apresenta uma expressividade digna de realce. Ao menos é o que revela a pesquisa realizada, em 1998, pela Fundação João Pinheiro, sobre a economia da cultura no país, por encomenda do Ministério da Cultura¹⁴⁴. Segundo projeções do estudo, a produção cultural brasileira movimentou, em 1997, cerca de 6,5 bilhões de reais, algo equivalente a aproximadamente 1% do PIB brasileiro, percentual ligeiramente abaixo de setores fundamentais como saúde e educação, cuja participação no PIB alcançaram no período, respectivamente, 2,2% e 3,2%. (Brasil, 2000)

A pesquisa indica, também, números surpreendentes, por exemplo, quanto ao potencial empregador da economia da cultura, que para cada 1 milhão de Reais investidos chega a criar, em média, 160 empregos diretos (Brasil, 2000). Assim, de acordo com este estudo,

¹⁴³ Entre 1991 e 1996, foram produzidos nos EUA, em média, 562 filmes. No mesmo período, a produção média de filmes chegou a 142 na França, 105 na Itália e 65 na Inglaterra. Na Índia, o maior produtor mundial, a média no período considerado situou-se em 827 filmes/ano – uma produção que, no entanto, não é representativa do ponto de vista da distribuição no mercado consumidor internacional, quase que inteiramente dominado pelos Estados Unidos. (Brasil, 2000b)

¹⁴⁴ O estudo, intitulado *Diagnóstico dos Investimentos na Cultura no Brasil*, cobrindo o período compreendido entre 1985 e 1994 e com projeções para os três anos seguintes, 1995-97, teve como objetivo avaliar o impacto dos investimentos públicos e privados em cultura na economia brasileira – portanto, os gastos diretamente efetuados em atividades culturais pelos governos federal, estaduais e dos municípios das capitais, dos órgãos das administrações indiretas, dessas e outras esferas governamentais, bem como das empresas estatais e das empresas privadas – de forma a permitir uma primeira aproximação números do “PIB da cultura” no país, isto é, do valor adicionado à economia pelas atividades específicas da área cultural.

Em 1994, por exemplo, havia 510 mil pessoas empregadas na produção cultural brasileira, considerando-se todos os seus setores e áreas; elas distribuíam-se da seguinte forma: 391 mil empregadas no setor privado do mercado cultural (76,7% do total), 69 mil como trabalhadores autônomos (13,6%) e 49 mil ocupados nas administrações públicas, isto é, União, Estados e Municípios (9,7%). Esse contingente era 90% maior do que o empregado pelas atividades de fabricação de equipamentos e material elétrico e eletrônico; 53% superior ao da indústria automobilística, de autopeças e de fabricação de outros veículos e 78% superior do que o empregado em serviços industriais de utilidade pública (energia elétrica, distribuição de água e esgotos e equipamentos sanitários) (Brasil, 2000).

Outro dado interessante é que o setor, além de ser capaz de gerar empregos, paga um salário médio que é o dobro da média do conjunto das atividades econômicas, no que parece ser “uma tendência constante do setor, pois já em 1980 o salário médio das atividades culturais era 73% superior ao da média da economia” (Balaban, 2000).

O panorama traçado pelo estudo divulgado pelo Ministério da Cultura – mesmo tendo deixado de fora setores que, como a publicidade e as indústrias da informação, do lazer e do turismo, ocupam espaços de grande magnitude num mercado ampliado de bens simbólicos – dá conta de um quadro promissor e dinâmico, alimentado, em particular, tanto pelas políticas e recursos públicos quanto pela crescente e já expressiva participação do capital privado nas atividades culturais estimulada, nos anos mais recentes, pela legislação de incentivo fiscal tanto federal quanto estadual e municipal.

Com efeito, de acordo com Balaban (2000), entre 1995 e 1998, afora os recursos oriundos do setor público – que entre 1985-95 destinou anualmente, em média, R\$ 725 milhões para o setor de cultura – “estima-se que cerca de um bilhão de reais foram aplicados diretamente em atividades culturais” por conta da Lei Federal de Incentivo à Cultura e da Lei do Audiovisual, que permitem descontar do imposto de renda devido parte das

contribuições feitas a projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura – um valor que representa entre os anos limites deste período, segundo esta autora, um aumento de aproximadamente trinta vezes nos recursos postos à disposição da cultura pelo setor privado.

Aliás, no Brasil, a compreensão da imbricação entre cultura e mercado, assim como da relevância econômica das atividades culturais, está patente tanto para o Governo quanto para o setor privado. Do ponto de vista deste último, o estudo revela, por exemplo, que a participação da cultura em ações de comunicação e *marketing*, por empresas públicas e privadas, em 1997, ocupa o primeiro lugar, com 53% das preferências das empresas pesquisadas, enquanto que as demais áreas de investimento - assistencial, científica, educacional, esportiva, meio ambiente, saúde, turismo - não passam, cada uma, de 13%, uma revelação que consagra, inclusive, o *marketing cultural* como o meio preferido pelas empresas para suas ações de comunicação com o mercado consumidor.¹⁴⁵

Já quanto ao Governo, declarações oficiais explicitam com clareza esta compreensão. Discorrendo sobre o sistema de financiamento da cultura, o Ministro da Cultura, sociólogo Francisco Weffort, assim expressou o seu entendimento da questão:

Cultura é um bom negócio. Se o sistema que estamos criando no país necessita de um slogan, eu creio que deveria ser esse. É útil mesmo para aqueles setores em que a cultura necessita de dotações públicas. Só conseguiremos recursos adequados e estáveis para estas áreas se formos capazes de construir um sistema dirigido para o mercado.

Cultura é um bom negócio para o empresário porque pode dar lucro. Mas é também, como qualquer atividade empresarial, um bom negócio como meio para criação de empregos. E, no fim das contas, é um bom negócio para os governos pelos novos recursos que as atividades culturais serão capazes de criar. É este o sentido disso que eu chamo

¹⁴⁵ De acordo com a pesquisa, os principais aspectos motivadores para o investimento em cultura, apresentados pelas empresas pesquisadas, foram: “ganho de imagem institucional (65,04%), agregação de valor à marca da empresa (27,64%), reforço do papel social da empresa (23,58%) e benefícios fiscais (21,14%) (os percentuais expressam respostas múltiplas e não excludentes)” (Brasil, 2000)

aqui de *sistema de financiamento da cultura* (Weffort, 2000, grifos nossos).

O quadro que pincelamos até aqui, não deixa margem a dúvidas quanto à importância de que se reveste, na sociedade contemporânea, as relações entre cultura e economia. Acontece que, as cores deste quadro se tornam ainda mais vivas, berrantes mesmo, quando sabemos que, à frente do processo, como cuida de registrar Moraes (2001), estão as “corporações de mídia e entretenimento”, gigantescos conglomerados que “projetam-se, a um só tempo, como agentes discursivos, com uma proposta de coesão ideológica em torno da ordem global, e como agentes econômicos”, contribuindo, fortemente, “para revigorar o modo de produção capitalista”.

Na mesma linha vão as observações de Albino Rubim, que chama a atenção para as novas dinâmicas que comporta a relação entre mercado e cultura na contemporaneidade e as oportunidades e possibilidades daí decorrentes:

A profusão das ‘indústrias’, dos mercados e dos produtos culturais na atualidade; o acelerado desenvolvimento das sócio-tecnologias de criação e produção simbólicas; o aumento inusitado dos criadores; o surgimento de novas modalidades e habilidades culturais; a concentração de recursos nunca vista neste campo sugerem não só a importância do campo cultural na contemporaneidade, mas abrem, sem garantir, perspectivas de uma rica diversidade (multi)cultural e possibilidades de reorganizações da cultura (Rubim, 1997, p. 114).

Dá que as (novas) relações entre mercado e cultura, face às transformações impostas pela trama contemporânea, venham “recebendo renovada atenção de pensadores das mais diversas áreas”, como informa Barbalho (2002).

E aqui, não há como escapar, as reflexões sugerem uma (re)visita às teses adornianas, ponto de partida necessário à compreensão da problemática da *indústria cultural* e da permanente tensão entre a lógica

industrial-mercantil que informa o modo de produção capitalista e aquela que é própria da criação cultural. Uma tensão que, recordemos, se apresenta, concomitantemente, como elemento primordial da lógica da indústria cultural e como momento privilegiado da subsunção da organização da cultura aos ditames do capital.

Assim, a “ascensão das mídias e da indústria da propaganda” no capitalismo contemporâneo, “algo novo e historicamente original” segundo Jameson (1997, p. 29), o que faz é reforçar a atualidade do pensamento de Adorno. É o que pensa, por exemplo, Rubim (1997, p.113-114) que considera tal atualidade como “inegável em uma situação de globalização, com a constituição de um mercado mundial, inclusive de bens simbólicos”, e a “tentacular expansão da lógica da indústria cultural para regiões antes impermeáveis ao seu desenvolvimento”, como é o caso tanto dos países que experimentaram o *socialismo real* quanto dos países europeus ocidentais, como a França, por exemplo, onde o sistema de rádio e televisão permaneciam ligados, até recentemente, ao aparelho estatal.

O Brasil, como é evidente, não se manteve imune a esta vertiginosa expansão da lógica da indústria cultural. Ao contrário. Embora tardiamente, ao longo dos últimos quarenta anos ela se instalou em definitivo no país, promovendo uma reorganização estrutural no *campo cultural* que, entre feitos e efeitos, repercutiu fundo nos vários sub-conjuntos culturais brasileiros, como já apontamos no capítulo anterior quanto à cultura baiana.

Antes de voltarmos uma vez mais a nossa atenção para a Bahia, quando estaremos investigando os elementos que deram corpo à nova forma de organização do *campo cultural* baiano, cuja marca mais sonante é a emergência de um mercado da cultura hegemônico por essa mesma lógica de indústria cultural, demoremos, por instantes, com o foco sobre a cena brasileira no seu conjunto.

5.2 Marcos constitutivos do mercado da cultura no Brasil

As décadas de 60 e 70 do século passado assinalam em definitivo, a consolidação de um *mercado de bens simbólico-culturais* no Brasil. Só então é que vão se configurar as condições efetivas para a instalação em força de uma lógica de *indústria cultural* no *campo cultural brasileiro*, dando forma final a um processo iniciado nas duas décadas anteriores. Referimo-nos, aqui, ao conjunto de transformações estruturais experimentadas pela sociedade brasileira a partir do golpe de 1964.

Com efeito, o regime militar implantado em 1964 é um ponto de inflexão da história brasileira recente. Mas não apenas no plano da política, onde se definiu pela exclusão das camadas populares dos processos de decisão sobre a vida nacional, suprimindo as liberdades democráticas e ativando um sistema de repressão aberta às organizações da sociedade civil e suas lideranças, de que resultou, via de regra, a prisão, tortura, morte ou exílio de muitos brasileiros. Sobre esta dimensão do problema, que foge aos interesses imediatos deste trabalho, são sobejamente conhecidas inúmeras e importantes reflexões vindas dos mais variados quadrantes do pensamento nacional, tanto do ponto de vista científico-acadêmico quanto político-ideológico, o que nos desobriga da apresentação de uma lista de obras e autores que, certamente, se revelaria tão incompleta quanto enfadonha.

Interessa-nos, em particular o fato de que o regime imposto ao país em 1 de abril de 1964 pelos militares, como registram vários autores (Ortiz, 1989; Rubim, 1996, 2000; Coutinho, 2000), foi, também, um divisor de águas no *campo* da cultura brasileira.

Dessa perspectiva, três aspectos devem ser elencados. Os dois primeiros concernem diretamente à questão da política cultural implementada pelo regime ditatorial, uma política alicerçada no binômio

repressão/dirigismo. No seu rosto repressivo, certamente o mais saliente, registramos a implantação da prática sistemática da censura combinada a um claro terrorismo ideológico, com evidentes e bem conhecidas repercussões na produção cultural do país. Este aspecto corresponde ao que Carlos Nélson Coutinho classifica como a “face aberta” da política que orientou as relações do regime com a esfera da cultura, particularmente a partir de 1969, quando a decretação do Ato Institucional nº 5 revelou, de vez, o caráter profundamente autoritário, repressivo e excludente do novo regime (Coutinho, 2000).

Quanto ao dirigismo, temos a ação do regime se pautando pelo estímulo a uma cultura “neutralizadora e socialmente asséptica” (Coutinho, 2000, p. 70), a partir das inúmeras instituições culturais criadas no período, como por exemplo, o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional de Cinema, a EMBRAFILME e a FUNARTE (Ortiz, 1989).

Mas o *campo cultural* no país foi também afetado, profundamente, pelas transformações estruturais que o regime militar promoveu na esfera econômica, que pela via de uma modernização conservadora de estilo *prussiano*, facilitou e impulsionou o ingresso do Brasil na fase do *capitalismo monopolista*. Desse ponto de vista, o *campo cultural*, ao lado da censura e do dirigismo que informam o tom das relações do Estado com artistas e intelectuais, vai experimentar, também, uma ação fortemente “racionalizadora” que incide, com particular vigor, sobre a *indústria da cultura* – que já funcionava no país, em bases capitalistas, bem antes do golpe de 1964, de que são sinais evidentes, por exemplo, a *fase de ouro* do rádio nos anos 1940 e a chegada da televisão no início da década seguinte – determinando a sua reorganização em termos, agora, monopolistas. (Coutinho, 2000)

A questão da monopolização/oligopolização da economia é bastante cara à compreensão do conceito de *indústria cultural*, e merece, por conseguinte, algumas poucas observações.

A rigor, é a fase monopolista-oligopolista do capitalismo que data, historicamente, o fenômeno da *indústria cultural*, por criar os pressupostos fundamentais para a consolidação integral desta lógica na esfera da cultura. Entretanto, antes de insistirmos no caráter oligopolista da *indústria cultural*, devemos esclarecer, de imediato, duas incompreensões que costumam freqüentar algumas reflexões sobre o conceito de *indústria cultural*.

A primeira diz respeito à utilização do termo *indústria* por Adorno, que alguns interpretam, erroneamente, como se ele estivesse querendo dar conta de uma produção em série de bens culturais.

Tal é o caso, por exemplo, do conhecido pensador francês Edgar Morin, que remete o conceito de *indústria cultural* unicamente à idéia de uma cultura produzida de forma industrializada. Para Morin, na contramão do que pensam os frankfurtianos, o aspecto da mercantilização da cultura é acessório. O determinante, para ele quanto ao conceito, é o fato de esta cultura ser “produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial” e “propagada pelas técnicas de difusão maciça” (Morin, 1997, p. 14). É, portanto, o *fator técnico-produtivo*, que na perspectiva deste autor garante substância ao conceito de *indústria cultural*.

Na realidade, tal qual empregada na formulação original do conceito, a expressão *indústria* não deve ser tomada na sua acepção mais radical. Ou seja, ele não se refere ao processo produtivo propriamente dito, como que querendo significar uma produção industrial organizada em moldes fordistas, e isto por conta das especificidades de que se revestem os bens culturais produzidos por esta indústria. Aqui é o próprio Adorno quem esclarece, sem deixar margem a dúvidas:

De resto, não se deve tomar literalmente o termo indústria. Ele diz respeito à estandardização da própria coisa – por exemplo, tal como o *western* conhecido por todo freqüentador de cinema – e à racionalização das técnicas de distribuição, mas não se refere estritamente ao processo de produção (Adorno, 1994, p. 94).

Assim, continua Adorno,

Ela é industrial mais no sentido da assimilação [...] às formas industriais de organização do trabalho nos escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico (Adorno, 1994, p. 95).

O professor Francisco Rüdiger empresta sua contribuição ao esclarecimento deste mal-entendido que, comumente, cerca o conceito adorniano, insistindo no fato de que, em essência, o conceito não se prende a uma base tecnológica específica ou a um determinado modelo de organização da produção. Antes que tudo, diz-nos Rüdiger (1999, p. 16), a construção de Adorno tem em tela um “movimento histórico-universal”, qual seja, a “expansão das relações mercantis pelo conjunto da vida social”. Expansão que, no limite, vai levar ao que Frederic Jameson, na sua reflexão sobre o que considera a *lógica cultural do capitalismo tardio*, chamou de assalto ao inconsciente (Jameson, 1997).

A segunda incompreensão que freqüentemente ronda o conceito de *indústria cultural* concerne à sua identificação pura e simples com as empresas que produzem e difundem os bens culturais para a sociedade.

Aqui, ao se insistir, equivocadamente, numa leitura empírico-descritiva do conceito, perde-se a dimensão fundamental atribuída por Adorno à noção de *indústria cultural*, ou seja, a de que esta expressa “o processo social que transforma a cultura em bem de consumo”, ou seja, o que está em jogo é o “esquema, e não a coisa” (Rüdiger, 1999, p. 18). Amarrando o conceito às

empresas e empreendimentos culturais, portanto, privilegia-se tão somente o processo, perdendo-se a dimensão de totalidade que ele encerra.

Assim, da mesma forma que o capital não se confunde com as empresas que atuam no mercado, mas antes, refere-se especificamente a uma relação social, o conceito de *indústria cultural* “designa basicamente o conjunto de práticas através das quais se expressam as relações sociais que os homens entretêm com a cultura no capitalismo avançado” (Rüdiger, 1999, p. 18).

Albino Rubim também reforça essa compreensão quando anota que a "indústria cultural não se elucida por sua remissão a instituições sócio-geograficamente localizadas", mas, pelo contrário, a sua compreensão "conforma-se antes como uma lógica que subsume a produção cultural, doando uma formatação específica aos seus produtos" (Rubim, 1997, p. 113).

Voltemos, pois, à questão abordada mais atrás, quanto ao caráter oligopolista da indústria cultural.

Se a invenção dos tipos móveis da imprensa por Gutemberg no século XVI é o seu marco simbólico mais remoto, a *indústria cultural* é, todavia, algo inteiramente identificado com a Revolução Industrial que se desenvolveu a partir do final do século XVIII na Europa. Mais especificamente, um fenômeno absolutamente imbricado com a instância *mercado*, cujo papel passa a ser, a partir de então, fundamental (e fundante) como agente organizador da cultura.

Portanto, com a *indústria cultural*, o mercado vai desempenhar a função de instância de intermediação entre público consumidor e criadores culturais, uma função que historicamente sempre coube ao mecenato e ao Estado. Com a autonomização do *sub-campo da indústria cultural*, a produção cultural reorganiza-se “dentro de parâmetros determinados pela prevalência

da lógica mercantil sobre aquela estritamente cultural” (Rubim, 1997, p. 112-113).

Se num primeiro momento, ao invadir a esfera dos bens simbólico-culturais, o capital vai atuar apenas no âmbito da circulação, transformando *bens culturais* já existentes em mercadorias e fazendo-os circular num mercado de trocas, a partir de meados do século XIX o capital vai adentrar o campo mesmo da *produção cultural*, levando a que os *bens culturais* passem a ser concebidos como mercadorias já na esfera da produção. Como anota Albino Rubim, a partir desse momento

... a subordinação [da cultura] à lógica mercantil não acontece por sua inscrição (posterior) no mercado, mas pela assimilação de padrões orientados pelo mercado no momento mesmo de sua produção, quase sempre em confronto com a lógica orientada por determinantes intrínsecos ao trabalho cultural (Rubim, 1997, p. 113).

É esse segundo momento – o da captura da *produção cultural* pelo capital - que dá conta, de forma mais apropriada, do fenômeno da *indústria cultural* tal qual formulado pelos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer. Ou seja, como resume Jimenez (1977, p.85), “O termo ‘*Kulturindustrie*’ [...] designa a exploração sistemática e programada de ‘bens culturais’, com fins comerciais”.

É este também o marco a partir do qual a produção de *bens simbólico-culturais* passa a obedecer aos princípios mais gerais da produção econômica capitalista: uso crescente e massivo da máquina, divisão e especialização do trabalho, alienação do trabalho. Isto é, os *bens culturais* passam a ser produzidos já como mercadorias, portanto, como produtos destinados à troca e ao consumo no mercado. Temos, aqui, o que as ciências sociais chamam de processo de *reificação da cultura* e que o mercado, no seu jargão, denomina de *commodification da cultura* – a transformação dos *bens culturais* em

commodities, mercadorias individualizadas e negociadas em bolsas (Coelho, 1997).

O capital submete definitiva e amplamente a esfera da *produção de bens culturais* num momento muito particular do desenvolvimento capitalista. Estamos falando das últimas décadas do século XIX, altura em que, com a aceleração dos processos de concentração e centralização do capital, o capitalismo industrial deixa para trás a etapa concorrencial e ingressa no que é conhecido como sua fase oligopolista (Dobb, 1987; Beaud, 1991).

Do ponto de vista histórico, a consolidação e a expansão gigantesca da indústria cultural nas primeiras décadas do século XX é a tradução, no plano político-econômico, da assunção dos Estados Unidos à condição de epicentro do poder ocidental, até então localizado na Europa. Como recorda Muniz Sodré,

Enquanto a fundação da cultura elevada se deu sob a égide dos valores da produção (Modernidade, Revolução Industrial, Europa), o desenvolvimento vertiginoso da indústria cultural ocorreu sob a ética do consumo ('Pós'-Modernidade, Revolução da Informação, Estados Unidos) (Sodré, 1988a, p. 81).

A *indústria cultural*, assim, afirma-se aí, em meio ao processo de oligopolização da economia capitalista. Articulada a organizações, instituições e práticas – também estas, crias desse processo (agências de propaganda e publicidade, institutos de pesquisas de opinião, estudos de mercado, agências de relações públicas) –, a *indústria cultural* vai manter com esse contexto de economia oligopolizada relações absolutamente essenciais, definidoras dos seus padrões de organização e funcionamento (Rubim, 1991).

É importante destacarmos, neste ambiente, o papel da publicidade. Conforme Baran & Sweezy (1974), a publicidade é propriamente um produto

do capitalismo monopolista e peça fundamental na competição acirrada que os capitais enfrentam na disputa por mercados e na luta para tentar refrear a queda tendencial da taxa de lucro. Seu crescimento, e de todo o aparato de serviços ao seu redor (relações públicas, pesquisas de mercado e de opinião, comunicação empresarial, etc.) é resultado da crescente monopolização da economia, para o que concorrem, em particular, o desenvolvimento dos meios de comunicação.

Para Adorno & Horkheimer (1997, p.151-152), a publicidade é o “elixir da vida” da indústria cultural. Se inicialmente suas práticas e técnicas se mantinham distantes das criações culturais, com o desenvolvimento da *indústria cultural* e a crescente necessidade de criar e garantir a manutenção do valor de troca dos bens culturais, a publicidade acabou por ocupar um lugar central no processo, invadindo com suas técnicas o “idioma, o ‘estilo’, da indústria cultural” e convertendo-se em “arte pura e simplesmente”, a ponto de, tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundirem.

Mas os bens culturais não apenas passam a ser produzidos com o concurso das técnicas da publicidade, como esta coloca sob sua dependência o processo de recepção destes mesmos bens culturais (Rüdiger, 1999). Por isso, lembram os dois frankfurtianos, “O caráter de montagem da indústria cultural”, em qualquer dos seus produtos, já está “adaptado de antemão à publicidade”, pelo que, por exemplo, “Cada filme é um *trailer* do filme seguinte” (Adorno & Horkheimer, 1997, p. 153). Como conseqüência,

Atualmente a experiência estética está se tornando mais e mais fechada, na medida em que a relação com as obras de arte e todas as coisas é sempre mais mediada pelas diversas técnicas de promoção do produto empregadas pelo conjunto do aparato publicitário (Rüdiger, 1999, p. 27).

Ou seja,

Os fenômenos culturais são pré-consumidos: o indivíduo se relaciona de maneira cada vez menos imediata com a própria coisa, consumindo ao invés a aura ou imagem social que lhe deu a máquina de propaganda (Rüdiger, 1999, p. 28).

A exemplo dos frankfurtianos, também Edgar Morin destaca a imbricação entre a indústria cultural e a publicidade, apontando que

A cultura de massa, em certo sentido, é um aspecto publicitário do desenvolvimento consumidor do mundo ocidental. Num outro sentido, a publicidade é um aspecto da cultura de massa, um de seus prolongamentos práticos” (Morin, 1997, p. 104).

Portanto, podemos assumir que a existência em pleno de uma *indústria cultural* demanda pressupostos só observáveis num contexto de economia oligopolizada, particularmente “a concentração econômica, administrativa e da *produção cultural* e a assimilação de esquemas de racionalidade empresarial próprios do capital oligopolista”, entre os quais se inclui, com destaque, a publicidade (Rubim, 1991, p.48, grifo nosso).

O próprio Adorno se refere explicitamente a estes pressupostos, quando, conferindo à noção de *indústria cultural* a condição de um sistema, uma totalidade, observa que a sua constituição enquanto tal remete “tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa” que se observa no capitalismo avançado. (Adorno, 1994, p. 92). Apenas quando satisfeitos tais pressupostos é que se torna possível falar, como o faz Adorno (1971) em outro de seus trabalhos, de uma “cultura administrada”, portanto, de uma cultura submetida aos mesmos princípios que, fundados numa razão instrumental, dominam todos os aspectos da vida moderna – uma “vida administrada”.

Morin (1997, p. 24), em que pese a sua discordância quanto às concepções frankfurtianas, não deixa de registrar que a *indústria cultural* “está organizada segundo o modelo da indústria de maior concentração

técnica econômica” à qual corresponde, também, uma “concentração burocrática”, características que, como se sabe, tipificam o modo de produção capitalista na sua etapa monopolista-oligopolista.

Rüdiger (1999) chama a atenção para o fato de que, do ponto de vista histórico, ainda que a sua gestação date de muito tempo, é no capitalismo avançado que a indústria cultural vai, integralmente, poder desfrutar de uma estrutura monopolista, com seu subjacente poderio técnico-produtivo e de princípios de administração. Conforme este autor,

Historicamente, o desenvolvimento da indústria cultural coincide com a formação de grupos econômicos interessados na exploração das atividades culturais e o formidável crescimento do mercado de bens de consumo ocorridas nas primeiras décadas do século [XX] (Rüdiger, 1999, 21).

Daí que, adverte Rüdiger,

precisamos distinguir o momento em que o fenômeno [da *indústria cultural*] adquire sua forma plena dos estágios em que essa forma se esboça. A configuração plena e aberta do mesmo só veio mais tarde, quando as novas técnicas permitiram às empresas assumirem o caráter de corporações e controlar o mercado da cultura (Rüdiger, 1999, 24).

Assim, podemos dizer que, se do ponto de vista dos países de capitalismo central o fenômeno da *indústria cultural* – que já se anunciava em finais do século XIX, com a formação dos primeiros conglomerados para a exploração de empreendimentos jornalísticos – vai experimentar o seu *boom* inicial com a produção cinematográfica norte-americana nas décadas inaugurais do século XX, em países periféricos e de desenvolvimento capitalista tardio, como o Brasil¹⁴⁶, o fenômeno será registrado com bastante defasagem.

¹⁴⁶ Cf., entre outros, João Manuel Cardoso de MELLO, *O capitalismo tardio* (São Paulo, Brasiliense, 1991).

Como já havíamos adiantado, com o regime implantado em 1964 o Brasil apressa o passo na direção de um contexto de economia oligopolizada, ao qual não vai faltar, inclusive, um importante setor de publicidade. Com efeito, informa Ortiz (1989), entre 1964 e 1976, período de intensa monopolização da economia brasileira, os gastos com investimentos em publicidade no país passaram de 0,8 % para 1,28 % do Produto Nacional Bruto e em 1974, o país chega a atingir o posto de sétimo mercado de propaganda do mundo, à frente de países como a Itália e a Holanda, por exemplo.

Um outro aspecto intrinsecamente ligado ao desenvolvimento do capitalismo monopolista no Brasil – e uma das mais importantes das transformações estruturais a que aludimos – é a modernização e o desenvolvimento acelerado das comunicações no país, logo após a chegada dos militares ao poder. O resultado desse processo foi a constituição, em pouco mais de uma década, de uma rede nacional de telecomunicações assentada em tecnologia de ponta, interligando todo o território nacional e, dessa forma, criando as condições necessárias à implantação da indústria cultural no país. Como destaca Ortiz (1989, p. 118), um sistema de redes desenvolvido a partir de adequado suporte tecnológico é uma condição “essencial para o funcionamento da indústria cultural”.

Em 1965 é criada a EMBRATEL. Neste mesmo ano o Brasil associa-se a INTELSAT, a rede internacional de telecomunicações via satélites. Dois anos depois é criado o Ministério das Comunicações. Em 1968 entra em funcionamento o sistema de comunicações por microondas interligando todo o país, à exceção da Amazônia, que será integrada na década seguinte com a entrada em operação da rede doméstica de comunicações via satélite. A TELEBRÁS é criada em 1972, centralizando, como *holding*, o controle de todo o sistema de comunicações domésticas do país. Entre 1974 e 1975, as emissoras de televisão começam a atuar em rede, levando ao ar, para todo o

país, uma programação nacional padronizada. Em 1976, o Brasil já é o quarto maior usuário entre os países que utilizam o sistema INTELSAT. (Ortiz, 1989; Mattos, 2000)

Os militares celebram a *integração brasileira*, tão cara à sua ideologia de Segurança Nacional e o capital agradece a interligação do seu mercado nacional. Está no ar, a rede nacional de telecomunicações. Já agem, em pleno, então, os pressupostos essenciais para a consolidação e expansão da *indústria cultural* no Brasil.

No novo contexto de economia oligopolizada e dispendo de um sistema montado em rede com base num avançado aparato tecnológico, a *indústria cultural* vai experimentar um vertiginoso crescimento que atinge todos os seus setores, embora em ritmo e intensidade diferentes. Aqui as diferenças são devidas tanto a questões de ordem empresarial –por exemplo, alguns setores absorvem com maior rapidez e em maior profundidade os imperativos racionalizadores da nova lógica de organização da cultura, o que se reflete, como é o caso da televisão, na modernização da gestão dos seus negócios – quanto a fatores de cunho político – temos em mente, em especial, o comportamento que, variando entre o colaboracionismo e a contradição aberta, marcou as relações de cada setor da *indústria cultural* com o sistema de censura montado pelo regime militar.

Mas o fato é que a expansão não deixou de fora qualquer setor da *indústria cultural*. Com a palavra, Carlos Nélon Coutinho¹⁴⁷:

O processo atinge mais duramente, decerto, os grandes meios de comunicação de massa, como a televisão, a grande imprensa, a

¹⁴⁷ O impacto das transformações monopolistas na esfera da cultura, atingiu também, e em profundidade, a Universidade, sem dúvida, um importante espaço de produção e reprodução cultural. Como lembra Carlos Nélon Coutinho, ela “foi submetida não só a processos repressivos diretos, mas também a uma crescente ‘racionalização’, em sentido capitalista, a formas de divisão do trabalho intelectual, adequando-se aos mecanismos de reprodução do capital, dificultam enormemente, em seu interior, a formação e sistematização de uma cultura crítica e globalizante” (Coutinho, 2000, p. 70-71).

produção de discos, o cinema, etc., mas os efeitos da monopolização se fazem igualmente sentir sobre a indústria editorial e a produção teatral, embora aqui a presença de empresas médias e até mesmo de pequeno porte assegure uma maior pluralismo de orientações e, por conseguinte, uma faixa de autonomia bem mais consistente (Coutinho, 2000, p. 70).

Quanto a esse crescimento generalizado, alguns números apresentados por Ortiz (1989) são elucidativos – por trás dele, a operosidade do capitalismo monopolista, seja garantindo infraestrutura, alavancando setores industriais correlatos ou garantindo facilidades de importação de bens de capital. Entre 1966 e 1980, a produção de livros aumenta 563 %. O mercado de revistas dá um salto de 481 % no período 1960-85 – crescendo, também, a variedade de títulos postos à venda. Ao longo da década de 1970, a Editora Abril, maior grupo do setor no país, passa de 27 para 121 títulos editados. A indústria fonográfica salta de 25 milhões, para 66 milhões de unidades vendidas (entre LP's, compactos e fitas cassete).

A televisão, por seu turno, é o setor que vai caracterizar com mais precisão o “advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil” (Ortiz, 1989, p. 128). Nos anos 1970, passa a funcionar em rede e a cores, cobrindo praticamente todo o território nacional. Em 1980, o país contabiliza 106 emissoras comerciais e mais 12 de propriedade do Estado (Mattos, 2000). Dois anos depois, 73% do total de domicílios do país, aproximadamente 15,8 milhões, recebem o sinal televisivo, contra os 4,7 milhões que eram alcançados em 1970. Cinco anos depois, conforme Mattos (2000), o número de aparelhos de televisão no país é de 31 milhões, dois quais, 12, 5 milhões a cores. Dado significativo da expansão e da importância da televisão neste contexto é a evolução das relações que este veículo mantém com o mundo da publicidade. Informa Ortiz (1989) que, contra um percentual de apenas 24,71 % em 1962, a televisão, em 1982, passa a abocanhar 61,2 % dos

investimentos em publicidade realizados no país, superando, de longe, o quinhão que cabe a cada uma das outras mídias neste mercado.

Como é evidente, a instauração de uma lógica de indústria cultural vai provocar uma reorganização de grande relevância no *campo cultural* brasileiro, com resultados que apontam em várias direções.

O primeiro e mais saliente destes resultados é, com certeza, a formidável expansão do volume e da dimensão do mercado de bens culturais no país. Com a consolidação dos grandes conglomerados que passam a controlar os meios de comunicação de massa no período, crescem, aceleradamente, a produção, a distribuição e o consumo destes bens, dando corpo a um mercado de proporções massivas, um fenômeno até então desconhecido da esfera da cultura no país. (Ortiz, 1989).

De imediato, tal expansão quantitativa dos bens culturais, capitaneada por empresas monopolistas, “provoca um espontâneo privilegiamento do valor de troca sobre o valor de uso dos objetos culturais” (Coutinho, 2000, p. 71), sendo esta, o fetichismo¹⁴⁸ da mercadoria cultural, uma das questões que fundam o conceito adorniano de indústria cultural.

Convém esclarecermos, desde logo, que o fetichismo dos bens culturais já está presente no momento anterior à emergência de uma lógica de indústria cultural. Ou seja, quando se autonomizou o *campo cultural*, os indivíduos que acessavam o que aí se produzia, tinham a “pretensão de que a simples posse desses bens implicasse no cultivo (valor de uso) do seu espírito” (Rüdiger, 1999, p. 25). Mas é no capitalismo avançado, na sua fase

¹⁴⁸ O fetichismo da mercadoria é um dos fenômenos da sociedade capitalista de que se ocupou Marx n’*O Capital*. Segundo ele, as mercadorias apresentam um caráter de “mistério”, de *fetich*, que decorre “do caráter social próprio do trabalho que produz mercadorias”, ou seja, “A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho” (Marx, 1975, p. 81).

monopolista, que esse fenômeno se generaliza, a ponto de eclipsar por completo o valor de uso dos bens culturais.

Para Adorno (2000), o que passa a estar em jogo, então, é o valor simbólico e a distinção que a posse do bem cultural garante ao consumidor. Com a entrada em cena da publicidade, cultivo e consumo se confundem. Reifica-se a cultura. Embotam-se os sentidos. Como anota Francisco Rüdiger,

Os indivíduos quase não se relacionam mais com a coisa [o bem cultural] em seu valor de uso mas, em escala cada vez maior, com os efeitos do seu valor de troca, definido através do trabalho direto e indireto da propaganda (Rüdiger, 1999, p. 26).

Ou seja, a cultura se transforma radicalmente em mercadoria, pois, conforme Adorno (1994, p. 93-94, grifo do autor), “As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente”. Albino Rubim escreve:

Esta transformação tendencial leva ao limite a *assimilação produção espiritual - produção material*, aproximando a elaboração de bens simbólicos dos padrões de produção dos bens materiais e conseqüentemente sacrifica a lógica própria da cultura à lógica do sistema econômico (Rubim, 1991, p. 50, grifos nossos).

O professor Rubim (1991) fala de “assimilação” em oposição a uma idéia pura e simples de identificação entre produção espiritual e produção material. E isto porque, está claro, como o que está em jogo é um bem cultural, é inteiramente imprescindível o momento da sua criação – que não pode ser nem eliminado integralmente, nem submetido por completo a processos padronizados. Contudo, não há dúvida que a autonomia dos criadores culturais tendencialmente sofra mais e mais interferências por conta dos imperativos da racionalidade técnico-burocrática, extra-criação, que alimenta a lógica da indústria cultural.

Edgar Morin se debruça sobre esta questão afirmando o que nomeia como um princípio fundamental, ou seja: que “a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial” (Morin, 1997, p. 26). Segundo este pensador francês, a indústria cultural precisa de um “eletrodo negativo para funcionar positivamente”, e que ele entende ser a necessidade de uma “certa liberdade no seio de estruturas rígidas” (Morin, 1997, p. 29), uma certa dose de individualidade – que muitas vezes se expressa, por exemplo, no recurso da indústria cultural ao *star system*, ao *glamour* de astros e estrelas. Assim, o seu funcionamento se dá, permanentemente, em meio ao instável equilíbrio em que se inscrevem as antíteses burocracia *vs* invenção e padronização *vs* individuação.

Um outro resultado a destacar em decorrência da expansão da indústria cultural no Brasil concerne às mutações ocorridas no mercado de trabalho de artistas e intelectuais.

Quanto a estes, negritemos, prevaleceu sempre uma atitude de resistência ideológica e política, ativa ou passiva, ao regime militar. Este nunca conseguiu obter o consenso daqueles. Daí a implacável censura com que o regime se viu obrigado a tratar os criadores culturais.

Todavia, o funcionamento de uma indústria cultural no país faz desaparecer o criador cultural autônomo, transformando-o em assalariado. Aprofunda-se, assim, a divisão do trabalho intelectual, ampliando o número de trabalhadores e o grau de especialização e profissionalização destes que, agora, são assalariados. Conforme Carlos Néilson Coutinho,

O mercado de força de trabalho intelectual – impulsionado pela emergência da indústria cultural monopolizada – [generalizando as] relações capitalistas no âmbito da cultura os vai convertendo [a artistas e intelectuais], no momento mesmo em que aumenta seu número e complexifica suas funções, em trabalhadores assalariados a serviço da reprodução do capital (Coutinho, 2000, p. 76).

Ainda do ponto de vista do mercado de trabalho de artistas e intelectuais, devemos considerar que, ao menos nos momentos iniciais deste processo¹⁴⁹, a expansão do mercado de bens culturais nos termos em que estamos colocando a questão, isto é, um mercado de massa controlado por grandes grupos monopolistas, abre espaço para a entrada no país de uma “pseudocultura” de massas gerada nos países centrais (particularmente no caso da indústria fonográfica e de filmes para cinema e televisão), cujos produtos são freqüentemente preferidos pelos *mass media* locais por serem mais baratos que os nacionais, o que ocasiona, inevitavelmente, um estreitamento do mercado de trabalho, ameaçando a sobrevivência de muitos artistas e intelectuais brasileiros. (Coutinho, 2000)

Sobre o terceiro e último resultado que nos interessa ressaltar neste processo, cuidaremos a seguir. Trata-se do impacto que, como já antecipamos anteriormente, a consolidação e expansão da indústria cultural provocou nas várias sub-culturas regionais, a exemplo do caso baiano.

5.3 Vazio cultural: impactos iniciais da indústria cultural na Bahia

Os estudos sobre a cultura brasileira costumam situar nos primeiros anos da década de 1970 o que se convencionou chamar de *vazio cultural*. A rigor, este período poderia ser balizado, numa ponta, pela edição do AI 5, em dezembro daquele “ano que não terminou”¹⁵⁰, 1968, e na outra, pelas eleições de novembro de 1974, quando a vitória das forças democráticas estabeleceu um marco importante na luta contra o regime militar implantado em 1964. Entre estas duas pontas, o binômio censura/repressão deu o tom das

¹⁴⁹ Dizemos nos momentos iniciais pois, tanto do ponto de vista da indústria fonográfica quanto do ponto de vista da produção televisiva, a presença da produção nacional é, já de algum tempo, dominante em termos percentuais – basta ver, por exemplo, o potente mercado (interno e também externo) criado pela dramaturgia televisiva com as telenovelas.

¹⁵⁰ Cf. Zuenir VENTURA, 1968: *O ano que não terminou – a aventura de uma geração* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988).

relações entre o Estado autoritário e a sociedade civil. O campo da cultura foi, então, dura e ferozmente atingido. Privada de criações e criadores, a vida cultural do país se empobreceu. Esvaziou-se.

Na Bahia, entretanto, o *vazio cultural* se instalou com uma antecedência de quase dez anos, pois bem no começo da década de 1960 deixaram de rugir os *anos dourados* da cultura baiana. Demos conta, no capítulo anterior, destes fatos: a Universidade da Bahia praticamente abdica do importante papel que vinha desempenhando na dinâmica cultural da cidade, o ciclo de cinema baiano é interrompido, começa o êxodo de artistas e intelectuais para o eixo Rio-São Paulo. Logo a seguir, o golpe militar dispara o tiro de misericórdia no que restara da *renascença cultural* baiana.

Mas ao lado destes fatores, cuidamos de registrar um outro que, promovendo uma profunda reorganização no campo cultural brasileiro, marcou fundo e forte a esfera da cultura na Bahia. Estamos, falando, como é óbvio, da emergência de uma cultura midiática, orientada por uma lógica de indústria cultural, que, por volta dos anos 1970, se consolidou em definitivo como dominante no circuito cultural do país – processo com o qual, de uma perspectiva mais nacional, dialogamos até aqui.

A Bahia, inclusive, já então em pleno gozo do seu precoce *vazio cultural*, participou à distância, embora absolutamente muito bem representada pelos tropicalistas, do que pode ser tomado como o *ponto de mutação* do campo cultural brasileiro: os festivais de música que agitaram o país entre finais dos anos 1960 e princípios do decênio seguinte. Se os primeiros, mesmo sendo promovidos por emissoras de televisão, a extinta Excelsior e a Record, ainda revelavam uma forte presença de uma cultura de extração escolar-universitária, daí que refletissem intensamente o efervescente clima de discussão e ação político-cultural do país, as suas últimas versões, os festivais internacionais da canção patrocinados pela TV

Globo, já exibiam um padrão cultural inteiramente subordinado a uma lógica de indústria cultural.

Não são nem poucos nem pequenos os impactos, na cena cultural baiana, dessa cultura midiática e seu “sistema de aparatos sociotecnológicos de comunicação midiaticizada” (Rubim, 2000, p. 80) cujo carro-chefe era a televisão que passava a operar em redes e atingir, com o seu sinal, a quase totalidade do país.

Em primeiro lugar, cabe destacar que como essa cultura midiática – e, claro, seu suporte comunicacional e empresarial – estava concentrada em alguns poucos conglomerados, com a Rede Globo à frente, e operava centralizadamente a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo, as emissoras locais passaram à condição de meros canais repetidores, sem qualquer possibilidade de interferir na produção ou distribuição do repertório cultural que (apenas) retransmitiam. De imediato, uma consequência: a desarticulação do esquema de produções televisivas locais, tão comuns nos primeiros anos de funcionamento da TV Itapoã.

Dessa desarticulação resultaram efeitos apontando em duas direções. Para o estreitamento do mercado de trabalho de um conjunto variado de técnicos e artistas, como muitas demissões tanto na televisão quanto nas rádios – onde, por exemplo, orquestras e *cast* de cantores deixaram de ser necessários; e para o encerramento da dinâmica que permitira às culturas locais, até então, transitarem, e até mesmo produzirem, nos meios de comunicação eletrônica. Como recorda Rubim (2000, p. 81-82), “a dinâmica da cultura parecia sair da Bahia e ser incorporada por uma lógica de indústria cultural, estranha e exterior à sociedade baiana.”

Em segundo lugar, face ao caráter marcadamente concentrador e centralizador que orientavam a estruturação da indústria da comunicação e da cultura midiaticizadas no país, foi impossível a constituição, em terras

baianas, de uma cultura organizada nestes mesmos moldes, ou seja, uma cultura submetida à lógica da indústria cultural. Acrescente-se a este quadro, a extrema fragilidade da mídia na Bahia, patente por exemplo, na lentidão com que se deu a instalação de outros canais de televisão no Estado. Com efeito, nos vinte anos que se seguiram à entrada em operação da TV Itapoã, em 1960, apenas dois novos canais de televisão foram inaugurados por aqui. A TV Aratú, em 1969, no que significou a incorporação da Bahia ao império da Rede Globo, então em pleno processo de expansão de seus domínios, e a TV Bandeirantes, em 1974¹⁵¹. Conforme Albino Rubim, a incipiência da mídia baiana era decorrente

de sua inscrição em uma sociedade com forte desigualdade e exclusão sociais, vinda de uma recente paralisia econômica, com uma tênue industrialização e uma população majoritariamente rural, e uma modernização circunscrita espacialmente, em um Estado que comportava ainda muitas dimensões arcaicas (Rubim, 2000, p. 82).

Assim, com os circuitos de produção e divulgação cultural que alimentaram o período da *renascença* desativados ou enfraquecidos, vindo a quase totalidade das figuras que animaram e/ou se formaram naquele período de agitação cultural partindo para o Centro-Sul, fosse para buscar mercado ou para fugir da perseguição policial empreendida pelo novo regime, e ainda por cima limitada pela fraqueza de seu sistema local de comunicação midiática, à Bahia mais não coube que representar um papel absolutamente secundário e inteiramente subordinado à nova lógica de organização que passava a dar as cartas no campo cultural do país.

São anos de *vazio cultural*. Ou, melhor, de uma “cultura esvaziada” (Coutinho, 2000), porque absolutamente impregnada de uma lógica à qual eram estranhas a realidade, os criadores e a cultura baianas. Da dinâmica cultural do período anterior restaram alguns poucos artistas e intelectuais e,

¹⁵¹ Em contraposição, entre as décadas de 1980-90, a mídia televisiva no Estado foi acrescida com a entrada em funcionamento de outros nove canais (Rubim, 2000).

menos ainda, espaços para a criação e produção culturais. Censurados e perseguidos, continuaram, entretanto, resistindo e produzindo, ainda que a duras penas. O Teatro Vila Velha, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha - ICBA, a Jornada de Cinema e a Universidade Federal da Bahia, onde os estudantes iniciavam com grandes dificuldades a luta pela retomada de suas organizações exatamente a partir de atividades artístico-culturais através do CUCA - Centro Universitário de Cultura e Arte, eram os principais e praticamente únicos espaços possíveis de atuação cultural.

Os jornais, que cumpriram importante papel ao longo de todo o período da *renascença* cultural como espaço de trânsito e debates de idéias e experiências, também passavam por grandes mudanças. Neste campo duas novidades são dignas de realce. A primeira, a entrada em circulação, em 1969, do jornal *Tribuna da Bahia*, dirigido pelo jornalista Quintino de Carvalho, e que tanto do ponto de vista gráfico quanto editorial veio trazer uma lufada de ar fresco ao quadro da mídia impressa baiana. A segunda, a obrigatoriedade do diploma para o exercício da profissão de jornalista que estimulou a profissionalização, via formação universitária, dos trabalhadores vinculados ao campo da comunicação midiática, fato que rompeu, como anota Rubim (2000, p. 83), “para o mal e para o bem, a simbiose característica da fase heróica e amadorística do jornalismo baiano”.

Esta segunda novidade repetia, de modo análogo ao que se registrava no restante do país, o processo crescente de profissionalização e especialização dos trabalhadores do campo cultural, promovendo uma distinção cada vez mais clara entre aqueles intelectuais encarregados da difusão cultural, caso, por exemplo, dos jornalistas, e os que se dedicavam propriamente à criação cultural (artistas, cientistas, etc.). Complexificavam-se e ganhavam nitidez, dessa forma, no sentido proposto por Antônio Gramsci e já anotado em momento anterior deste trabalho, a função e o

papel social dos intelectuais, sinal evidente de um processo de constituição do campo cultural que agora, também, atingia em cheio à Bahia.

5.4 Chaminés e turistas na modernidade econômica da Bahia

Pois bem. Se já no início dos anos 1960 o campo cultural baiano é “esvaziado” de sua dinâmica modernista pelo conjunto de fatores até aqui elencados, na esfera econômica, a modernização “prussiana” em marcha no país continua atuando e transformando o panorama baiano.

Com efeito, no final da década de 1950, o Estado da Bahia, por força do impulso (exógeno) dos investimentos da Petrobrás, dava os seus primeiros passos na direção da industrialização. No decênio seguinte, esse processo vai ser acelerado, sobremaneira, por conta da política de desconcentração/descentralização industrial acionada a partir da concessão de incentivos fiscais pela SUDENE que, na Bahia, resulta na instalação do Centro Industrial de Aratú.

Ainda que não possa ser contabilizado como efeito deste processo – a exemplo do que já ocorrera com o choque do petróleo e voltaria a se repetir, posteriormente, com a instalação do complexo petroquímico – o desenvolvimento de uma dinâmica endógena de investimentos, não resta dúvida que, então, a industrialização baiana parecia irreversível. Amplia-se a infraestrutura industrial e de serviços, se expandem tanto a classe operária quanto os setores médios urbanos, e a cidade de Salvador se vê envolta num processo acelerado de crescimento urbano – este, como observado, um dos fatores que contribuiram, de maneira relevante, na obstaculização da dinâmica cultural ao promover a desestruturação dos territórios simbólicos que acolhiam aquele dinamismo.

Mas é, certamente, a década de 1970 que marca a consolidação definitiva do processo de industrialização na Bahia que, nessa fase, vai estar assentada, particularmente, nos setores petroquímico e metalúrgico, cujo símbolo maior é a instalação do Complexo Petroquímico de Camaçari, o COPEC.

Mais um espasmo exógeno, embora com resultados que transformam radicalmente a economia e sociedade baianas, e que vão deixando para trás o histórico perfil agroexportador do Estado. Nesse processo, os números são exemplares. Teixeira & Guerra (2000) informam que entre 1960 e 1980, a participação relativa do setor primário no PIB estadual cai de 40 % para 16,4 %, enquanto que o secundário vê sua participação aumentar três vezes, pulando de 12 % para 31,6 %. O setor terciário, por seu turno, é impactado positivamente em toda a chamada Região Metropolitana de Salvador, com os serviços e as atividades comerciais conhecendo variações reais no seu PIB, ao longo da década, da ordem de 7 % ao ano. As taxas de crescimento da economia baiana no período são surpreendentes:

Reduzindo-se a análise aos últimos cinco anos da década de 70, constata-se que o PIB estadual cresceu a uma taxa média anual de 9,7 % , sendo que a performance da indústria de transformação é que impressiona: 32,0% em 1977; 12,9 % em 1978; 29,4 % em 1979 e 26,6 % em 1980. Não se tem nada igual até os dias atuais (Teixeira & Guerra, 2000, p. 91).

Os efeitos multiplicadores deste processo são, também, evidentes, em que pese a baixa taxa de absorção de mão-de-obra pelos setores químico e petroquímico, claramente intensivos de capital. Assim, continuam Teixeira & Guerra (2000, p. 91), cresce a renda e os empregos indiretos “em consequência, principalmente, da modernização e ampliação que ela [a petroquímica] impôs ao comércio, serviços e construção residencial”, efeitos que seriam muito maiores caso o Estado dispusesse de um parque industrial de bens finais e, dessa forma, pudesse impedir que parte substancial da

produção petroquímica fosse, como ainda hoje é, transformada fora das fronteiras baianas.

Podemos então, numa perspectiva de conjunto, considerar as décadas de 70 e 80 do século passado – esta última, no entanto, sujeita a uma dinâmica de outra natureza, em particular por conta das crises e da retração da economia nacional que atingiram o parque industrial baiano, fortemente atrelado e dependente de estímulos externos – como um período que consolidou a moderna feição industrial da economia e da sociedade baianas.

Com uma estrutura produtiva assentada, historicamente, em funções financeiras, comerciais e burocráticas, a Cidade da Bahia manteve, sempre, uma “relação simbiótica” (Loiola, 1997, p. 20) com as atividades econômicas desenvolvidas fora de seus domínios. Foi assim, por exemplo, e já demos conta disto em outro momento desse trabalho, com o açúcar, no tempo colonial, e com o petróleo, na década de 1950. E, claro, não seria diferente, como não foi, com o processo industrializante dos anos 1960-80 reportado mais acima. Primeiro com o Centro Industrial de Aratú - CIA, localizado no município de Simões Filho, e logo a seguir, numa intensidade ainda maior, com a instalação em Camaçari do COPEC, Salvador continuou a desempenhar funções de apoio para as atividades que se realizavam fora do seu território.

Assim, com a nova aventura industrializante que acontecia em suas bordas, as feições da Cidade da Bahia foram sendo veloz e significativamente alteradas. Conforme dá conta Loiola (1997), a emergência de um significativo mercado de consumo de bens finais e de serviços, crescentemente diversificado, diferenciado e que se caracteriza, em particular, pela instalação de grandes cadeias de lojas e dos *shopping centers*, promove o fortalecimento expressivo do capital comercial, modernizando e desenvolvendo em larga escala o setor terciário da economia soteropolitana. Na outra ponta, o setor

secundário da cidade, formado basicamente por indústrias tipicamente urbanas como, por exemplo, a de produtos alimentícios e de confecções, não só perde importância como se vê inevitavelmente condenado à defasagem tecnológica.

Concomitantemente, a cidade se expande na direção do seu vetor Norte, localizado na área da Pituba/Iguatemi/Paralela, deslocando para aí as atividades do terciário e as funções administrativas estaduais, deixando para trás o velho Centro Histórico. Por seu turno, a crescente demanda por imóveis da nova classe média e do operariado urbano impulsiona o capital imobiliário. Nesse processo, o poder público participa investindo pesadamente no redesenho urbano da cidade, criando as condições infraestruturais básicas para a expansão da cidade e de seus capitais.

Mas, é ainda a professora Elizabete Loiola quem anota, a geração de riqueza que decorre desse processo não chega a alterar a qualidade de vida na cidade para a larga maioria da sua população que, “barrada no baile”, continua a enfrentar a exclusão social e o desemprego – e cresce num ritmo superior à capacidade de geração de emprego tanto do novo parque industrial quanto da expansão das atividades dele decorrentes. Com efeito, entre 1950 e 1980, a população soteropolitana salta de 400 mil para 1,5 milhão de habitantes (Loiola, 1997). Assim, frisa a professora,

Embora seja errôneo dizer que a natureza de cidade segregada impôs-se com o *boom* industrializante do seu entorno, pode-se afirmar, sem dúvidas, que essa natureza intensificou-se e adquiriu uma nova significação. Nessa época, modernidade e atraso, riqueza e pobreza mostraram-se como as duas faces do peculiar processo de desenvolvimento que terminou por singularizar, indiscriminadamente, áreas de industrialização tardia no Ocidente (Loiola, 1997, p. 20).

Nesse processo de intensas transformações da vida sócio-econômica da Soterópolis, mais um aspecto de grande importância deve ser ressaltado.

Trata-se do impacto registrado em um outro setor de atividade, o turismo, que, a partir de então, vai se desenvolver em larga escala.

Em detalhado estudo sobre a evolução do sistema institucional público do turismo baiano, Queiroz (2001) identifica quatro fases distintas no desenvolvimento deste setor.

Na primeira, que decorre entre os anos 1930 e 1962, a atividade turística era bastante incipiente, quase que amadorística, não chegando a produzir qualquer impacto do ponto de vista econômico – no que, aliás, não era muito diferente do verificado em nível nacional.¹⁵² A oferta de serviços turísticos restringia-se quase que exclusivamente a Salvador, e os turistas mais não eram que os passageiros dos transatlânticos que escalavam o porto de Salvador ou, quando muito, visitantes regionais que chegavam à Bahia em busca de estâncias hidrominerais como Itaparica e Caldas do Jorro. A municipalidade, responsável, então, pela condução do setor¹⁵³, não contava com pessoal especializado e suas ações se circunscreviam à prestação de informações e ao apoio à realização de festas populares como Carnaval.

Nos efervescentes anos 1950 o setor dá os seus primeiros mas ainda tímidos passos. Além da inauguração do Hotel da Bahia no governo de Octávio Mangabeira, fato interessante a registrar é a elaboração, em 1954, de um Plano Diretor de Turismo da cidade que, apesar de não ter sido implementado, merece ser destacado por ter sido o primeiro realizado em todo o país. Apenas no final do decênio é que o setor vai ser incorporado às preocupações do planejamento estadual, com a constituição de uma sub-comissão da CPE para cuidar do assunto e de algumas linhas de ação que já

¹⁵² Por então, é bom lembrarmos, a cidade praticamente não dispunha de equipamentos hoteleiros – até a inauguração do *Hotel da Bahia* em 1949, “o melhor hotel era o Palace, na Rua Chile, um hotel comercial e modesto” (Calmon, 1999).

¹⁵³ Respondiam pela atividade turística um Conselho e uma Diretoria Municipal de Turismo, posteriormente transformada em Departamento de Turismo e Diversões Públicas (DTDP) (Queiroz, 2001)..

aparecem explicitadas no Plano de Recuperação Econômica da Bahia e no PLANDEB.

A segunda fase (1963-1971) pode ser considerada como de transição, um período, portanto, em que começam a se constituir os elementos fundamentais que irão orientar o desenvolvimento do setor. No plano nacional, a atividade ganha relevância com a criação da EMBRATUR e do Conselho Nacional de Turismo (CNTur), frutos da Política Nacional de Turismo que então começava a ser implementada. Na Bahia, o setor experimenta transformações expressivas. Aumenta o fluxo de turistas, impulsionado pela abertura da rodovia Rio-Bahia. Do ponto de vista governamental, tanto no âmbito municipal quanto estadual são processadas alterações importantes. Em 1964 é criada a Superintendência de Turismo de Salvador – SUTURSA, em substituição ao antigo DTDP. Dois anos depois, com a tarefa de elaborar o Plano Estadual de Fomento ao Turismo e administrar as estâncias hidrominerais, o governo estadual organiza o Departamento de Turismo, subordinando-o à Secretaria dos Assuntos Municipais e Serviços Urbanos. Em 1968, no governo de Luís Vianna Filho, é fundada a Hotéis de Turismo da Bahia S/A – BAHIATURSA, um órgão da administração descentralizada criado para explorar a indústria e o comércio hoteleiro voltados para o turismo. A exemplo do que se assistia na indústria, o setor turístico inicia, então, o seu desenvolvimento pautado por um modelo fortemente caracterizado pela presença de capitais externos à região, que para aqui começam a se dirigir, interessados, em particular, na implantação de equipamentos de hospedagem.

A década de 1970 inaugura o que Queiroz (2001) considera como a terceira fase de desenvolvimento do setor, etapa em que começa a configurar-se o modelo de desenvolvimento do turismo na Bahia. Já nos primeiros anos do decênio tem início o crescimento do turismo nacional, capitaneado por ações do Estado e já então orientado como indústria, na esteira do processo

de monopolização acentuada da economia nacional. Assim, tanto no nível federal quanto estadual, o turismo vai experimentar um incremento expressivo de ações institucionais.

Na Bahia, o setor passa à alçada da então Secretaria de Indústria e Comércio – SIC.¹⁵⁴ São criados o Conselho Estadual de Turismo e a Coordenação de Fomento ao Turismo. Em 1970 é elaborado, por recomendação do Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID, o primeiro plano estadual do setor. Denominado Plano de Turismo do Recôncavo – PTR¹⁵⁵, o documento, que elege o turismo como uma atividade prioritária para a economia baiana e traça diretrizes para uma política estadual de turismo articulada ao desenvolvimento econômico do Estado, não chega a ser integralmente implementado. Contudo, suas concepções e propostas vão fornecer importantes subsídios à ação da BAHIATURSA que, com seu raio de ação ampliado¹⁵⁶, incorpora a responsabilidade pela qualificação da mão de obra e dos serviços turísticos, e dá início às primeiras ações de marketing voltadas para o chamado turismo histórico-cultural.

Em 1976 é criada pelo governo a Empreendimentos Turísticos da Bahia S/A – EMTUR, com a finalidade de promover a interiorização do turismo, aumentar a permanência média do turista no estado e fomentar a construção de equipamentos de hospedagem, recepção e lazer.¹⁵⁷ Em 1977, o governo funda a CONBAHIA S/A, empresa destinada a administrar e explorar o Centro de Convenções da Bahia cujas obras são concluídas em

¹⁵⁴ No início do decênio seguinte a SIC passa a ser a Secretaria de Indústria, Comércio e Turismo.

¹⁵⁵ A elaboração do Plano foi encomendada ao consórcio Clan/Oti, liderado pelo economista Rômulo Almeida (Bahiatursa, 2001).

¹⁵⁶ Em 1973 a Bahiatursa tem sua razão social alterada para Empresa de Turismo da Bahia S/A.

¹⁵⁷ Com a criação da EMTUR S/A, vários municípios são contemplados com a construção ou reforma de hotéis: Valença, Camamu, Cipó, Lençóis, Uauá, Prado, Piritiba, Campo Formoso, Cachoeira, Cícero Dantas, Rio de Contas, Itaparica, Juazeiro, Ibotirama, Euclides da Cunha e Jacobina.

março de 1979.¹⁵⁸ Neste mesmo ano Salvador começa a receber os primeiros vôos internacionais diretos, o governo extingue o Conselho Estadual de Turismo e a Coordenação de Fomento ao Turismo e unifica o comando administrativo e político das três empresas - BAHIATURSA, EMTUR e CONBAHIA, dando uma forma mais consistente ao Sistema Estadual de Turismo. (Bahiatursa, 2001)

Ao longo dos anos 1970 a ação do governo estadual se desenvolveu em duas frentes, ambas voltadas para o que era considerado como pontos de estrangulamento do turismo baiano. Uma – num processo semelhante ao que levava à implantação do Centro Industrial de Aratú, a articulação com a EMBRATUR visando a concessão de generosos benefícios fiscais da Sudene e do Banco do Nordeste para a implantação de empreendimentos hoteleiros de grande porte no Estado.¹⁵⁹ A outra, a implementação de uma forte e agressiva ação de *marketing* dirigida, principalmente, para os estados da região Sudeste, o maior centro emissor de fluxo turístico para a Bahia.¹⁶⁰ Na década seguinte o esforço promocional volta-se pesadamente para o mercado internacional, tanto por conta da retração econômica que atinge toda a economia brasileira, quanto pelo fato de que o surgimento de novos pontos turísticos, sobretudo em outros estados nordestinos, começa a aumentar a

¹⁵⁸ O Centro de Convenções da Bahia foi concebido como um equipamento destinado a regularizar as atividades hoteleiras e de prestação de serviços nos períodos de baixa e média estação, reduzindo, assim, os picos sazonais negativos do fluxo turístico.

¹⁵⁹ A expansão do parque hoteleiro, já nos primeiros anos do decênio, faz pular de dois mil para seis mil a oferta de leitos só em Salvador. A cidade vê surgir hotéis de luxo, empreendimentos de propriedade de grandes grupos nacionais e estrangeiros. Em 1972 são inaugurados o Salvador Praia Hotel e o Ondina Praia Hotel. Dois anos depois é a vez do Bahia Othon Palace e, no ano seguinte, 1975, entra em operação o Meridien Bahia. (Bahiatursa, 1998)

¹⁶⁰ Data de então a inauguração pela Bahiatursa de escritórios de representação em São Paulo e no Rio de Janeiro. Surgem as primeiras campanhas promocionais voltadas para a exploração do potencial turístico de vários eventos culturais de Salvador (o Carnaval e o ciclo de festas populares, a Semana Santa, a Regata de Saveiros e a Noite do Samba) e do Recôncavo baiano (a Festa da Irmandade da Boa Morte e o São João, em Cachoeira; a Festa de São Bartolomeu, em Maragogipe; e a Feira dos Caxixis, em Nazaré das Farinhas). Em setembro de 1974, por exemplo, a Bahiatursa promoveu, em conjunto com a Rede Globo, a Feira da Bahia no Parque Anhembi, em São Paulo, um evento de grandes proporções que ao longo de nove dias reuniu à volta de 120 mil pessoas e contou com atrações do porte de Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e o Afoxé Filhos de Gandhi. (Bahiatursa, 1998).

competitividade do turismo doméstico.¹⁶¹ Todavia, o esforço de captação do fluxo turístico interno continua. Exemplo disso são as ações de *merchandising* da BAHIATURSA inserindo o “Produto Bahia”, como é chamado pelo setor turístico, em inúmeros programas e novelas de televisão, inclusive estimulando e emprestando apoio a produções televisivas que tivessem a Bahia como locação. (Bahiatursa, 1998)

A quarta (e atual) fase de desenvolvimento do turismo identificada por Queiroz (2001) tem o seu início nos anos 1990. Em 1992 o governo estadual começa a implementação do Programa de Desenvolvimento Turístico da Bahia - PRODETUR¹⁶², que, em 1994, passa a integrar a política de turismo para o conjunto da região Nordeste, o PRODETUR-Ne, traçada em conjunto com o Banco Interamericano de Desenvolvimento. Entram em cena vultosos recursos – US\$ 2 bilhões previstos para o período 1991-2002 – provenientes de várias fontes nacionais e internacionais¹⁶³, destinados a obras de infraestrutura (saneamento básico, estradas, comunicações, aeroportos, etc.) necessárias ao desenvolvimento das regiões identificadas como pólos turísticos no estado¹⁶⁴.

Institucionalmente o setor passa a ser considerado estratégico pelo governo estadual. Em 1995 é desvinculado da então Secretaria da Indústria,

¹⁶¹ Entre 1979 e 1983, a BAHIATURSA chega a realizar mais de cem eventos promocionais em diversos países.

¹⁶² De acordo com Lúcia Queiroz, “Esse programa estadual de turismo, que deveria compor o planejamento da região Nordeste a ser apresentado ao BID, foi denominado PRODETUR, nome mais tarde assumido pelo Banco Interamericano - embora as negociações para o PRODETUR-NE estivessem em curso desde 1990, o programa para o turismo do Nordeste ainda não havia sido batizado – para o conjunto dos planos efetuados pelos estados nordestinos, dando origem à sigla BID-PRODETUR-Ne” (Queiroz, 2001, p. 25, nota n. 2).

¹⁶³ Os recursos do Programa provêm do Banco Mundial, BNDES, Kreditanstalt Für Wiederaufbau - KFW, Fundo Geral de Turismo Caixa Econômica Federal – FUNGETUR, PRODETUR-Ne (Banco do Nordeste - BNB e Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID) e Governo do Estado. (Secretaria, 2001)

¹⁶⁴ Os recursos do Programa são aplicados em sete regiões, cada uma delas configurando um produto específico e bem definido: Costa dos Coqueiros (Litoral Norte de Salvador), Baía de Todos os Santos (Salvador, Itaparica e Cachoeira), Costa do Dendê (Valença, Guaibim e Morro de São Paulo), Costa do Cacau (Ilhéus, Itacaré, Comandatuba e Canavieiras) Costa do Descobrimento (Porto Seguro, Santa Cruz de Cabrália, Arraial D’Ajuda e Trancoso), Costa das Baleias (Prado, Alcobaça, Caravelas e Abrolhos) e Chapada Diamantina (Lençóis, Mucugê e Andaraí). (Bahiatursa, 1998; 2000)

Comércio e Turismo e passa a integrar a recém-criada Secretaria da Cultura e Turismo. A BAHIATURSA abdica das atividades de construção e administração de equipamentos hoteleiros e concentra suas atividades nas áreas de infra-estrutura turística, *marketing*, qualificação e capacitação da mão-de-obra e educação voltada para o turismo.

O “Produto Bahia” é redefinido e segmentado, tanto geograficamente, com a delimitação de sete áreas-destino, quanto do ponto de vista dos interesses específicos que motivam os turistas que escolhem a Bahia (cultura, lazer, negócios, religião, etc.). Os objetivos da política do setor voltam-se, em especial, para a ampliação do fluxo turístico e para o aumento do tempo de permanência e do gasto médio *per capita* dos visitantes.¹⁶⁵

Por seu turno, gozando de condições bastante favoráveis para sua instalação na Bahia, o grande capital privado, ao longo da década, capitaneou vários empreendimentos, em particular na área de hotelaria. Segundo Paulo Gaudenzi, secretário estadual de Cultura e Turismo, entre 1991 e 1998, o investimento privado no setor foi superior ao realizado pelo governo “na proporção de 1.0 dólar do setor público para 1.1 dólar da iniciativa privada” (Gaudenzi *apud* Bahiatursa, 1998, p. 11).

O fato é que quando a década chega ao fim, a Bahia, de oitava colocada, passa a ocupar a segunda posição no *ranking* nacional dos destinos turísticos (Bahiatursa, 2001) o que, entretanto, embora deva ser considerado como significativo do ponto de vista do desenvolvimento do setor, não se traduz numa participação expressiva do turismo no conjunto da economia baiana, uma vez que o turismo, considerando-se o ano de 1998,

¹⁶⁵ Ao longo da década, o fluxo total de turistas e a receita gerada pelo setor mais que duplicaram, crescendo ambos, em média, pouco mais que 8 % a cada ano. Entretanto, o tempo de permanência dos visitantes e o gasto médio por turista, particularmente o nacional, que representa mais de 90% do fluxo total – em que pese o esforço de captação de turistas estrangeiros desenvolvido durante o período quando, por exemplo, o número de vôos internacionais diretos saltaram de apenas três no princípio da década para trinta e dois vôos regulares por semana ligando a Bahia a dezesseis cidades em onze diferentes países em 2000 –, continuaram baixos para os padrões do setor. (Bahiatursa *apud* Burgos, 2001).

comparecia com apenas por 3,6% na formação do PIB estadual (Andrade, 2000). As projeções para os próximos anos indicam, contudo que o setor deverá continuar a receber volumes substanciais de recursos. Conforme dados da Secretaria de Cultura e Turismo recolhidos por Andrade (2000), para o período 2000/2003 estão previstos investimentos públicos no setor da ordem de R\$ 2,6 bilhões enquanto que os investimentos privados deverão atingir, no quadriênio, um montante aproximado de R\$ 2,3 bilhões.

Presentemente o setor turístico parece ingressar numa nova etapa do ponto de vista do seu enquadramento institucional. O atual governo baiano vem defendendo a redução do âmbito de atuação do Estado em favor de um modelo de gestão turística que passaria a ter na iniciativa privada seu principal sustentáculo. Nessa linha é que aparece o chamado *cluster* de entretenimento da Bahia, cujo projeto já se encontra pronto e prestes a ser implementado.

O assunto tem suscitado bastante debate, inclusive com reclamações pelo fato de que até o momento serem poucas as informações sobre o projeto que foram disponibilizadas publicamente. O professor Marcus Alban, por exemplo, questiona a perspectiva do *cluster* de “especializar o turismo baiano em um turismo de alta renda”, bem como a sugestão “de afastamento do Estado das funções de planejamento e regulação” – esta, uma opção que, na opinião deste estudioso, poderá resultar, perigosamente, num turismo “predatório” como o que se observa, por exemplo, em Porto Seguro, onde o que houve “não foi um equívoco dos empresários, como pensam os propositores [do *cluster*]. O que houve foi ausência de governo, ausência de planejamento e de regulação” (Debatendo, 2001, p. 14).

Ambas as questões são também abordadas pela professora Elizabete Loiola. Sobre o turismo de alta renda, como é o caso do Complexo Turístico de Sauípe, empreendimento de mais de US\$ 200 milhões recentemente

implantado no Litoral Norte da Bahia, a professora lembra que ele não pode ser invocado como garantia para evitar “a utilização dos sistemas além da sua capacidade” e indaga, observando que o chamado turista de *resort* estabelece relações “muito fragilizadas com a comunidade local”: “quais são os benefícios para as comunidades locais? Como a renda desse turismo se enraíza nos locais receptivos?” (Debatendo, 2001, p. 15). Loiola também chama a atenção para o fato de que o papel do Estado no desenvolvimento do setor é fundamental para evitar a dilapidação do patrimônio tanto ecológico quanto cultural. Só que, adverte, a professora, o Estado deve abandonar a sua postura convencional de

provedor da infra-estrutura, de incentivos fiscais, das externalidades com o intuito de atrair os grupos empresariais e que esses consigam rentabilizar seus capitais – mas, sim, [passe a ser um] Estado que negocie com as empresas que estão sendo beneficiadas por essas externalidades, metas a serem alcançadas, resultados a serem apresentados, visando gerar empregos qualificados para o pessoal do local (Debatendo, 2001, p. 16).

Estas e outras tantas questões, não apenas sobre o projeto do *cluster*, como também, sobre a *performance* e dificuldades do turismo baiano e mais, toda a discussão que envolve, sob diferentes aspectos, a problemática que alinha turismo, desenvolvimento e sustentabilidade¹⁶⁶, não serão discutidas aqui, por nós. Fogem, como é óbvio ao interesse mais imediato do trabalho. Mas a este interessa, e muito, um aspecto essencial que caracterizou o turismo na Bahia, em particular a partir dos anos 1980. Referimo-nos, é claro, às relações que se estabeleceram entre este setor e o campo cultural baiano.

Nas primeiras etapas da sua constituição enquanto um setor específico de atividade econômica, o turismo manteve com os bens culturais uma relação, digamos, “clássica”, isto é, uma relação que não ultrapassava a

¹⁶⁶ Ver a respeito desta questão, o excelente trabalho de Elizabete Loiola intitulado *Turismo e Desenvolvimento* (Loiola, 2001).

simples oferta – ao *voyeurismo* de poucos turistas – de bens culturais fossem estas peças do patrimônio arquitetônico histórico-cultural, este, em larga medida bastante degradado, ou pedaços da arquitetura simbólico-cultural da cidade, esta, sempre folclorizada. Assim, nos termos em que tratamos, páginas atrás, a questão da transformação da cultura em mercadoria, poderíamos dizer que, neste primeiro momento, os contatos estabelecidos entre o turismo e os bens culturais estavam circunscritos exclusivamente à esfera da circulação.

Mas ao longo dos anos 1980 essa relação vai ser profundamente alterada. O turismo adentra o campo cultural que, então, começava a ser subsumido por uma lógica de indústria cultural, e vai, ele próprio, produzir ou co-produzir bens culturais que passam a compor, em posição de destaque, o *mix* de atrativos da sua mercadoria, o “Produto Bahia”. São eventos, shows, feiras, obras e excursões de artistas, etc., que tanto podem se reportar às “tradições” baianas quanto apontar para manifestações *pop* modernas. Roque Pinto, na sua dissertação de mestrado, captura com precisão este momento:

Dentro de Salvador, editaram-se cartilhas e realizaram-se campanhas educativas como *Cuide bem do que a Bahia tem e Viva essa festa com paz e amor*, além de eventos como o *Dia da Baiana*, *Ceia do Porto* (da Barra) e *O sol se põe no Farol* (shows no Farol da Barra). Mas o evento que acabou gerando uma grande repercussão colateral foi o *Projeto Astral*, um conjunto de shows realizados no estacionamento do Centro de Convenções, que veio a se tornar modelo para a maratona de centenas de shows de axé music, música pop e pagode realizados anualmente em Salvador em grandes espaços abertos, como o Clube Espanhol, o Clube Bahiano de Tênis, o Parque de Exposições e, mais recente, a Marina da Avenida Contorno (Pinto, 2001, p.93).

A essa imbricação do turismo com um mercado da cultura que se vai consolidando na cidade de forma crescentemente subordinada a uma lógica de indústria cultural, comparecem, como é óbvio, a comunicação midiaticizada e a cultura midiática, já presentes no território baiano. E comparecem não

exatamente como novidades, uma vez que, desde os anos 1970 as ações de *marketing* da BAHIATURSA vinham se utilizando largamente das possibilidades abertas por estes dois campos, em especial, recorrendo às técnicas do *merchandising* televisivo.

Assim constituída a oferta, a demanda fica por conta do fluxo de turistas que começa a aumentar consideravelmente a partir de então, ao qual se agrega uma massa expressiva de consumidores provenientes, em particular, dos setores das classes médias urbanas formadas à sombra do processo de industrialização da economia baiana, em curso desde as duas décadas anteriores.

Os resultados desse processo, como logo se verá quando cuidarmos de perto, no próximo, da emergência do mercado da cultura na Bahia dominado por uma lógica de indústria cultural, podem bem ser medidos pelo importante papel que o turismo estará representando na “economia do lúdico” (Loiola & Miguez, 1995) que, entre os anos 1980-90, passa a caracterizar a dinâmica da vida cultural da Cidade da Bahia.

VI A CIDADE EM TRÂNSITO

O *brevíssimo* século XX conferiu a Salvador a condição de cidade-metrópole contemporânea. Assim, em pouco mais de cinquenta anos a cidade experimentou um crescimento demográfico e territorial significativo. Em população, por exemplo, tornou-se a terceira maior cidade do país. Tem, hoje, 2,4 milhões de habitantes, o dobro da população atual de Recife, contingente um pouco à frente do de Belo Horizonte e abaixo apenas dos 10,4 milhões de São Paulo e dos 5,9 milhões do Rio de Janeiro (IBGE, 2001a). Ou seja, entre 1950 e 2000, a população da cidade cresceu seis vezes. Seus limites físicos foram, também, bastante ampliados. Se na virada para o século XX o crescimento horizontal foi, pouco a pouco, expandindo a sua mancha urbana e, logo a seguir, mesmo antes dos anos 1950, com o aparecimento dos primeiros edifícios ela galgava o que seriam os degraus iniciais da sua verticalização, com os surtos industrializantes acontecidos em suas cercanias a cidade conheceu uma expansão gigantesca e acelerada do seu território que totaliza, hoje, 709,5 km². (SEI, 2001)

Alteram-se, radicalmente, então, o traçado e a cara da cidade. Radicalidade inscrita tanto na forma desordenada como cresceram sua população e seu território, quanto na degradação da qualidade de vida urbana daí resultante, expressa, particularmente, na precarização das condições de vida da grande maioria de sua população, para quem a cidade crescentemente passou a se oferecer, sobretudo, como uma adversidade cotidiana a enfrentar.

Aproximemo-nos, agora, uma vez mais, da Cidade da Bahia, não sem antes, porém, definirmos o olhar que estará nos guiando nessa empreitada.

6.1 Cidade: protagonismo e ressignificações contemporâneas

O processo de globalização da sociedade é, certamente, um dos símbolos mais sonantes da contemporaneidade. No seu curso, tem redefinido e intensificado as relações sociais, integrando-as, cotidiana e instantânea, mas desigualmente, em escala mundial. No entanto, embora atuando no sentido da mundialização das várias dimensões da vida em sociedade, a globalização, enquanto movimento no sentido do universal, não significa a desvalorização do local. Muito pelo contrário, a sociedade globalizada em construção contempla a dialética local/global, articulando esses dois pólos através de múltiplas determinações. Assim, global e local, totalidades em si mesmo, têm conformado o contraponto privilegiado da formatação das sociabilidades contemporâneas, onde homogeneidade e diversidade se imbricam tensa e contraditoriamente.

É nesse quadro que o espaço-cidade, nó que abriga permanentemente a tensão global/local, tem vindo a constituir-se, cada vez mais, como um objeto de interesse e uma instância privilegiada de análise e reflexão pluridisciplinares.

De acordo com documentos do Habitat (UNCHS, 2001), organismo das Nações Unidas dedicado às questões de habitação, as áreas urbanas concentram hoje quase a metade da população mundial e o seu crescimento demográfico é duas vezes e meia mais rápido do que o registrado nas zonas rurais. A população urbana que, em 1995, era de 2,4 bilhões, deverá chegar a 5 bilhões em 2005 e, por volta de 2025, as projeções indicam que dois terços da população mundial deverão estar vivendo em cidades enquanto que

o restante, delas dependa para viver. Logo, são as cidades que estão determinando, em larga medida, o nível de desenvolvimento econômico dos países. Presentemente, mais de 90% da população europeia vive em núcleos urbanos e mais de 50% habitam grandes cidades, números dos quais se aproxima o Brasil, onde 81,2% dos 170 milhões de habitantes vivem, atualmente, em áreas urbanas (IBGE, 2001a).

Assim é que, estudiosos da questão urbana (Borja et al., 1990) têm insistido com freqüência na idéia do “renascimento das cidades”, procurando expressar, sempre, uma compreensão da cidade como o futuro da civilização. Conforme Ignácio Quintana (1990, p. 536),

si la crises de los años setenta hizo tambalearse la confianza en la gran ciudad como paradigma de una forma de entender el progreso, hoy la gran ciudad vuelve a ser centro de atención política, intelectual, económica e cultural de primer orden, y una atalaya privilegiada desde la que se pueden analizar los problemas y las tendencias más importantes del mundo actual. (Quintana, 1990, p. 536)

É interessante ter em conta, também, que tal revalorização da cidade não se circunscribe especificamente a uma ou outra região, podendo ser observada tanto em cidades da Europa Ocidental e Oriental, como na América do Norte, Ásia e América Latina. (Borja, 1996). As razões que sugerem esse indiscriminado *risorgimento* da cidade, entretanto, como parece óbvio, são de natureza distinta. Ou seja, conforme se trate do centro ou da periferia do sistema capitalista, a importância das cidades adquire sentidos e corresponde a necessidades diversas, pois, como registra Néstor Garcia Canclini, de olho na realidade urbana latino-americana na qual estamos incluídos,

Enquanto na Europa se fala de um ‘renascimento das cidades’ pelo seu avançado desenvolvimento de infra-estrutura e serviços de excelência, ajustados às inovações internacionais, as cidades latino-americanas são cada vez mais sedes de catástrofes (Canclini, 2001, p. 118-119).

No seu conjunto, no entanto, as diferentes manifestações de revalorização das cidades têm decorrido do crescimento da consciência de que, embora acentuadamente de origem global, os efeitos dos problemas, sejam eles sociais, econômicos, culturais ou populacionais, se concentram nas aglomerações urbanas, obrigando um tratamento em nível local e uma atuação política integrada entre os vários níveis de governação (Loiola & Miguez, 1997).

De qualquer sorte, se pode falar hoje de um protagonismo da cidade,

tanto no que se refere à vida cotidiana dos cidadãos – na recuperação do patrimônio, na promoção de grandes transformações urbanísticas, criação de empregos, serviços básicos, etc. – quanto no que diz respeito às relações internacionais – atraindo investimentos, promovendo o turismo e grandes eventos, participando ativamente de fóruns mundiais, etc. (Borja & Castells, 1996, p. 152).

Mas a cidade-metrópole que “renasce” na contemporaneidade é uma cidade diferente. Uma cidade reconceitualizada do ponto de vista das suas funções. Com a tendência à inversão da lógica industrializante (Loiola, 1997), as cidades, de industriais, sua marca registrada, passaram à condição de “nó” informacional, financeiro, gerencial e comercial que realiza os movimentos de conexão entre os vários setores econômicos e entre as várias economias (Canclini, 2001; Loiola, 1997). Em lugar de chaminés, Canclini (2001, p. 111) vê a “explosão de uma arquitetura financeira, informática e turística” povoando e alterando a paisagem urbana. Como “nó” que interconecta múltiplos fluxos, a cidade, então, já não é mais apenas o resultado do que acontece dentro de seus limites. Ela se constitui também, tensa e contraditoriamente, a partir dos feixes que a atravessam carregados de signos globais, como um espaço que já é chamado de *glocal*¹⁶⁷.

¹⁶⁷ O professor Milton Santos atribui a Georges Benko a conceitualização do fenômeno da “glocalidade” (Santos, 1977). Já Canclini (2001, p. 110) informa que o neologismo inglês “glocalize” foi inventado por empresários japoneses “para aludir ao novo esquema ‘empresário-mundo’, que articula em sua cultura informação, crenças e rituais procedentes do local, nacional e internacional”.

Mike Featherstone fala dessa cidade resignificada e redesenhada no seu traçado físico e humano, como uma cidade que se mostra mais “consciente de sua própria dimensão imagética e cultural” (Featherstone, 1995, p. 140) e que, pletora de signos e imagens, se oferece como centro de consumo geral e cultural, permitindo que qualquer coisa possa ser “representada, tematizada, e transformada em um objeto de interesse, de ‘observação turística’ (Featherstone, 1995, p. 143). Como sintetiza Henry Lefebvre, na cidade contemporânea temos “consumo de espetáculos e espetáculos de consumo, consumo de signos e signos de consumo” (Lefebvre *apud* Featherstone, 1995, p. 145).

Ora, se estamos (e parece mesmo que estamos) diante dos muros de uma nova cidade, impõe-se, efetivamente, a necessidade de uma reapreensão do seu conceito. Ou seja, o reordenamento contemporâneo das cidades sugere leituras distintas daquelas que historicamente informaram o olhar das ciências sociais sobre o urbano e que, regra geral, tinham como pano de fundo a oposição rural *vs* urbano, privilegiando determinados processos como, por exemplo, o crescimento industrial e seus efeitos sócio-demográficos.

Como é evidente, a sugestão de um outro olhar sobre a cidade não investe o sugerido da condição de exclusividade. E é nesse sentido que Canclini (2001, p. 112, grifos do autor) fala de uma reconceitualização teórica que combine “uma definição *sociodemográfica e espacial* com uma definição *sociocomunicacional* da cidade”.

Albino Rubim é um dos estudiosos que têm refletido sobre a relação entre comunicação e cidade¹⁶⁸. Na sua compreensão, o “viver (n)a cidade” implica numa inscrição dupla no plano da comunicação, tanto na sua “modalidade interpessoal”, que se realiza no convívio da contigüidade

¹⁶⁸ Consultar a respeito, Silva (1992), Featherstone (1995), Canevacci (1997) e Canclini (2001).

territorial dos “lugares particulares da cidade”, quanto na sua forma midiática, que se estende como uma teia que interliga o conjunto destes territórios. Assim é que, ao dar conta do esgarçamento sociodemográfico e espacial que caracteriza a cidade contemporânea, esse “aglomerado díspar de locais e convivências, de pedaços”, Rubim reconhece nas múltiplas redes sociocomunicacionais que a perpassam, simultaneamente, uma função reespacializadora, que confirma a particularização de lugares, e uma capacidade de construir um “horizonte comum”, restabelecendo, portanto, “a cidade como unidade, na diversidade” (Rubim, 1996, p. 75).

E é com esse, digamos, *olhar sociocomunicacional*, que faremos a aproximação prometida à (agora nova) velha Cidade da Bahia.

6.2 Cidade e comunicação: convivências e televivências baianas

A formatação da cidade moderna é perpassada por inúmeros movimentos mutacionais. Dentre estes, e para dar conseqüência à leitura por nós proposta para a apreensão do urbano, dois em especial merecem ser destacados: as revoluções dos transportes e das comunicações, ambas nascidas no século XIX, mas cujo desenvolvimento explosivo que experimentam no século seguinte é que vai promover alterações profundas no panorama das cidades.

O primeiro impacto veio com as sociotecnologias de deslocamento. Ao roncar dos motores, a cidade introjeta a velocidade como um elemento crucial do seu ritmo de vida diária, reconfigura seu traçado e elimina as coerções que inibiam a sua geografia física. De território de encontros transmuta-se em lugar de trânsito. Fragmentação, distanciamento e estranhamento, impactando de forma decisiva o binômio espaço/movimento, reorientam e despersonalizam as relações entre seus habitantes. A cidade,

lembra Rubim (1998, p. 61), “passa a ser vivenciada como um enorme território de percursos, que demandam, para serem vencidos, ritmos cada vez mais acelerados cotidianamente”.

Em simultâneo, as sociotecnologias de comunicação também invadem e transformam a cidade. Entretanto, se as primeiras e importantes mudanças vêm com o telefone, o rádio e a televisão, em cena desde antes da metade do século XX, o surgimento e a proliferação nos anos mais próximos, em escala “virótica” (Rubim, 1998), de aparatos sociotecnológicos capazes de interfaciar comunicações, telecomunicações e informática faz emergir uma cidade nova: a cidade contemporânea, reconfigurada por infovias eletrônicas que se sobrepõem e atualizam as autovias que formataram a cidade moderna. Num processo que ainda está em pleno curso, e cuja ressonância, obviamente, não pode ser apreendida em toda a sua magnitude, a cidade experimenta, então, uma redefinição radical de sua dimensão espaço-temporal.

Rubim (1998, p. 62), por exemplo, retém como um dos signos dessa cidade-metrópole “o esvaziamento do espaço (substantivo) em favor de um espaço accidental e heterogêneo”, de um “espaço virtual” e de uma geografia de “não-lugares”, espaços que Augé (1994) compreende como desprovidos de traços identitários, relacionais e históricos, e que Ortiz (1994) e Featherstone (1995) vêem materializados no movimento anônimo e fugaz dos *shopping centers*, aeroportos e grandes hotéis. A cidade contemporânea resulta, assim, um composto complexo e contraditório de espaços virtuais e geográficos, de “lugares” e “não-lugares”, conectados em rede pela mídia e a telemática (Augé, 1994; Rubim, 1998). Portanto, ela

não deixa de ser a cidade crescida junto com a indústria [...] mas é também a cidade que se conecta dentro de si mesma e com o exterior, não só através dos tradicionais transportes terrestres e aéreos, do correio e do telefone, mas também por cabo, fax e satélites (Canclini, 2001, p. 112).

Sucedem-se as tentativas de compreendê-la. São muitas as visões que inspira, como muitos são, também, os nomes com que a batizam. Virilio (2001) a vê como uma veloz fantasmagoria atópica. Santos Neto (1993), como uma “esquizópolis”. É tomada como “virtual” por Graham (1996), chamada de “cidade-espetáculo” por Garcia (1997) e descrita como “cidade-turbilhão” por Argullol (1994). Canevacci (1997) aguça os sentidos para capturar-lhe a polifonia, Featherstone (1995) observa-a como um centro de múltiplos consumos, Arantes (1994) registra as guerras que travam seus “lugares”. No conjunto, estas e outras tantas reflexões, o que pretendem é apreender o sentido de uma cidade que descentrada e atomizada, exhibe como seu modo peculiar de ser a fragmentação da experiência dos muitos que nela habitam e de outros tantos que por ela transitam (Rubim, 1998).

Pois bem. Salvador vai ser alcançada pela radicalidade de ambos os movimentos quase ao mesmo tempo. Aqui, motores e parabólicas, autopistas e infovias nos chegam com a modernidade tardia que inaugura, por volta dos anos 1950, o *brevíssimo* século XX. É óbvio que, a essa altura, bondes, *marinettis* e a *PRA4* já haviam dado, sutilmente, os primeiros passos da expansão da mancha urbana da cidade.

Contudo, a rigor, mudanças significativas e na direção das anotadas acima só acontecem mesmo a partir de finais da década de 1960 quando, então, a abertura das *avenidas de vale* (re)desenham a cidade (re)cortando seu tecido urbano, deslocando o antigo centro, construindo outros centros urbanos e fazendo surgir os novos bairros das classes médias e as quase-cidades da periferia onde se aglomeram as populações de excluídos produzidas pelo próprio processo de modernização então em curso.

No mesmo período, a essa rede física de vias públicas que agiganta a geografia da cidade, vai, também, agregar-se uma rede de comunicação midiaticizada que, de início, se expande lenta, tímida e diferenciadamente –

ainda que com efeitos imediatos no plano da dinâmica cultural local, como já fizemos notar – mas que, nos anos mais recentes, ao avolumar-se, diversificar-se e incorporar sofisticação tecnológica, efetua o que podemos nomear como a passagem da *Salvador-cidade-moderna* para a *Salvador-metrópole-contemporânea*.

Um e outro momento promovem mudanças significativas do ponto de vista da sociabilidade soteropolitana, aqui entendida como convivência, como modo de ser e estar socialmente – na verdade, sob o impacto de tais transformações, o mais correto é falarmos da afirmação de novas sociabilidades, de novos modos de viver (n)a cidade, de novas formas de convivência.

No entanto, é bom lembrarmos que, uma e outra mutação, a que pariu a cidade moderna e a que fez emergir a cidade contemporânea, não se deram em *mar de almirante*. Tensões, contradições e ambivalências estiveram sempre presentes, respondendo combinadamente pela inevitável complexidade de ambos os processos.

Numa perspectiva histórica mais abrangente, isto é, para além do ocorrido em Salvador, o surgimento da cidade moderna já de si aponta para um conjunto expressivo de mudanças nas relações sociais.

De imediato significa uma nova forma de viver que, em contraposição à vida rural, inaugura distinções e oposições substantivas no sentido do adensamento da vida social. Passam a distinguir-se, por exemplo, os lugares de moradia e trabalho, de produção e troca, assim como os espaços públicos e privados. Por outro lado, ao concentrar recursos e pessoas em larga escala, a cidade abre possibilidades múltiplas de desenvolvimento tanto econômico quanto científico-tecnológico, político e cultural. No território da cidade, o enfraquecimento dos laços familiares e das redes de solidariedade primária abre caminho para que a idéia de "sociedade" se sobreponha à de

"comunidade", permitindo o surgimento de um dos traços fundamentais do mundo moderno, a individualidade. (Rubim, 1998). Contudo, registremos, espaço de homens livres – “o ar da cidade torna um homem livre”, propagandeava um provérbio alemão muito comum nos séculos XII e XIII (Huberman, 1971, p. 37) – a cidade moderna é, também, o território onde se produz opressão e miséria, riqueza e pobreza.

Por seu turno, ao configurar-se, a cidade contemporânea (a metrópole) dá continuidade e aprofunda mazelas e contradições da cidade moderna. Mas, à semelhança da sua antecessora, ela também sugere ambigüidades e contrapontos de peso. Observemos o que nos diz a respeito Albino Rubim:

As áreas centrais das metrópoles, castigadas, (re)vivem apropriadas pelos pobres ou por projetos de (re)vitalização, (re)ocupadas por projetos de turismo e consumo cultural, sugerindo contratendências atuais à descentralização e atomização (plenas) das zonas metropolitanas. Tenta-se subverter a insipidez dos não-lugares através de investimentos de sentido (Rubim, 1998, p. 64).

A idéia de “contratendência” presente na observação deste autor, sinaliza no sentido de evitarmos oposições e antagonismos simplistas e redutores diante da cidade nova que vemos nascer nos tempos que correm. Portanto, as novas formas de vivenciar o urbano contemporâneo não são necessariamente excludentes, mas, antes, complementares, abertas a mesclagens e jogos de hibridação com as formas que lhe antecederam. A “comunidade”, típica da cidade pré-moderna, e a “sociedade”, característica da urbe moderna, por conseguinte, formas distintas de organização social, coexistem entrelaçadamente na cidade contemporânea, não devendo ser, pois, entendidas como etapas dispostas numa mera ordem seqüencial em que a atual elimina, sem mais, a anterior. Ou seja, a sociabilidade comunitária não é simplesmente substituída pela sociabilidade societária. Na cidade contemporânea, por fim, experimenta-se a convivência das esquinas, ponto de encontro das “comunidades” reais, e a televivência das salas de

bate-papo da Internet, *rendez-vous* das “comunidades” virtuais. Velhas tribos, de outros tempos urbanos, vão ao bar e ao dominó; novas “tribos urbanas”¹⁶⁹ exibem, nos “pedaços” (de cidade), seus textos identitários.

Voltemos a Salvador. Esta cidade, ao transmutar-se em moderna, passa a exibir uma nova sociabilidade que, originada no processo de expansão das redes físicas de transportes e comunicações, se expressa, predominantemente, pela presença de

um espaço expandido, um tempo rápido, um ritmo veloz, um trânsito continuado de automóveis, uma circulação cada vez maior de pessoas estranhas, uma individuação crescente, uma existência de relações sempre mais formalizadas em papéis sociais definidos, um acelerado processo de impessoalidade na interação social e uma presença marcante de modalidades de socialização secundárias (Rubim, 2001b, f 2).

Esta nova sociabilidade, que iremos chamar de “societária” e que se realiza especialmente nos bairros centrais e nas zonas residenciais onde habitam as classes altas da cidade, passa a coexistir intensa, tensa e desigualmente com a forma de sociabilidade que a cidade exibia até então, que denominaremos de “comunitária” e que é a expressão pulsante da vida nos bairros pobres e nas quase-cidades da periferia de Salvador. E é esta coexistência entre formas distintas de convivência que, conforme Rubim (2001b), constitui e expressa a Salvador moderna.

Cidade moderna mas que, a pouco e pouco, se vai conformando como metrópole contemporânea, com a constituição e expansão de uma rede de comunicação que começa a cobrir a cidade, e que se caracteriza tanto pela diversidade de mídias que paulatinamente vai exibindo –jornais, revistas, cinema, rádio, televisão de sinal aberto e, mais recentemente, os canais de televisão por assinatura e as redes informáticas de todo tipo – quanto pelas

¹⁶⁹ Cf. Michel MAFFESOLI, *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987).

diferentes modalidades de relacionamento que estas mesmas mídias estabelecem com o espaço/tempo da cidade.

Essa segunda característica apontada joga um papel crucial na conformação da cidade-metrópole. É que, enquanto boa parte das mídias modernas depende fundamentalmente, pela sua materialidade, das redes físicas de transporte que cortam e interligam a geografia da cidade, as mídias contemporâneas, caracterizadamente eletrônicas e, por conseguinte, crescentemente autonomizadas em relação aos suportes materiais, se descolam dos espaços geográficos, já que independentes da rede física e das sociotecnologias de deslocamento, construindo um espaço a que podemos chamar de eletrônico. Como pontua Rubim (2001b, f. 3), esse novo espaço, inicialmente apenas uma potencialidade, com a implantação das redes *on line* ganha “estatuto de realidade”, o que vai permitir a separação “ontológica” entre os transportes e as comunicações, isto é, entre as “estradas geográficas e eletrônicas”.

Também em Salvador, é a constituição de um espaço eletrônico um dos marcos que sinaliza a transição do moderno para o contemporâneo. A partir daí é que se dá o que Canclini (2001, p. 112) chama de “reordenação da cidade através de vínculos eletrônicos e telemáticos”. Ou seja, aos espaços geográficos da cidade, interligados pela rede de vias públicas e pelo sistema de transportes inaugurados pela modernidade, vêm agregar-se um espaço eletrônico que, recorrendo à mediação de suportes sociotecnológicos cada vez mais sofisticados e potentes, faz emergir uma “teia simbólica em movimento contínuo” ativadora de novas formas de comunicação e reconexão da Salvador já, então, contemporânea. (Rubim, 2001b, f. 4).

As redes que conformam este novo espaço, descreve Albino Rubim,

tecem a cidade, através da informação atualizada, do desenvolvimento de um sentimento (simbólico) de pertença à cidade e de um ambiente

tecno-comunicacional que envolve Salvador. A cidade-metrópole agora, em plena atualidade, se conecta, em imbricada conjunção de redes físicas de transporte (espaços geográficos) e redes simbólicas de comunicação (espaços eletrônicos). (Rubim, 2001b, f. 4).

O local, agora resultado de uma cartografia tanto física quanto simbólica conectada, respectivamente, por autovias e infovias, é perpassado, de maneira contínua, pelo global, este, expresso nos estoques informacionais e culturais variados disponibilizados pelas redes de comunicação midiaticizada, tornando a vida na cidade contemporânea uma “vida glocalizada”, isto é, a “conjunção cotidiana de experiências e fluxos de sentido locais e globais” (Rubim, 2001b, f. 4).

Assim, a coexistência (tensa e desigual) entre convivências comunitárias e societárias identificada mais atrás, um legado da Salvador moderna, vai ser impactada e reorganizada pelo que Rubim designa como “televivência”, isto é, uma “espécie de vivência possibilitada pelas redes de espaços eletrônicos” (Rubim, 2001b, f. 4). A cidade-metrópole, constituída como uma conjunção “glocal”, como um compósito entre a realidade conformada pela contigüidade dos espaços físicos e a telerrealidade, ativada em rede nos espaços eletrônicos, se oferece como território geográfico-eletrônico para o experienciamento singular de uma nova forma de vivência, ou seja, de uma sociabilidade contemporânea que, estruturada e ambientada pela ecologia das mídias, passa a conviver (também tensa e desigualmente) com as formas anteriormente existentes de sociabilidade.

Chegamos, então, ao desenho de uma Cidade da Bahia, nem bem moderna e já contemporânea, conectada com o mundo e inscrita, como qualquer outra cidade-metrópole, nos jogos da contemporaneidade.

6.3 Salvador: uma cidade-metrópole contemporânea ... e singular

Bem. Defrontamo-nos agora com a seguinte questão: o que de singular é possível identificarmos na Cidade da Bahia quanto à sua passagem de cidade-moderna para metrópole-contemporânea, posto que é este um processo que guarda imensas semelhanças com o verificado em outras urbes?

É evidente que, para qualquer cidade que desviássemos a nossa atenção, ao lado das características mais gerais que certamente informariam da sua constituição como espaço urbano moderno ou contemporâneo, particularidades e especificidades poderiam (e precisariam), sem mais, ser identificadas, como que a confirmar o caráter único e irrepetível dos processos sócio-históricos.

Dessa forma, à semelhança de outras cidades de países instalados na periferia do capitalismo, Salvador experimentou limitações na sua constituição como uma cidade moderna e continua a enfrentá-las, hoje, quando se conforma como metrópole contemporânea. Isto é, ao acentuarem o caráter desigual e excludente que historicamente presidiu o conjunto das relações sociais na cidade, modernidade e contemporaneidade não se realizaram em pleno. Um e outro tempo somente alcançaram/alcançam pedaços das cidades, parcelas de sua população.

E aqui não é preciso grande esforço para percebermos as limitações que impedem a efetiva integração à cidade da maior parte dos seus quase 2,5 milhões de habitantes. Esta parte sobrevive com menos de dois salários mínimos e recorre à informalidade para trabalhar e para ocupar o espaço urbano. Aglomera-se nos bairros pobres da periferia da cidade onde não funcionam, funcionam mal ou simplesmente não existem escolas, postos médicos, centros de cultura, áreas de esporte e lazer. Não há, aí, moradias

dignas do nome, como não há água encanada, luz elétrica, saneamento básico. Faltam segurança pública e justiça legal. Nas ruas, sem pavimentação e iluminação, não circulam transportes públicos coletivos, ambulâncias, carros de coleta de lixo. O Estado, quando dá as caras por lá, ou vai para prender, e aí usa o *camburão*, ou para buscar mais um corpo, e nesse caso a viatura é o *rabecão*. Não escapa, portanto, ao mais incauto e desatento dos observadores, o fato de que, em Salvador, o cotidiano de desigualdade, exclusão, miséria e violência enfrentado por sua gente apequena a cidade.

Esse apequenamento da cidade está manifesto em todas as dimensões da vida soteropolitana, inclusive no plano *sociocomunicacional*. Com é óbvio, o imenso contingente de habitantes que é mantido apartado se insere apenas precariamente na teia comunicacional que cobre e conecta a cidade, uma circunstância limitante que, por exemplo, atinge em cheio a ecologia das mídias. Daí, certamente, decorre o que Rubim (2001b, f. 5) chama de “raquitismo do sistema midiático que ambienta a Cidade da Bahia”, de que são bons exemplos a baixa tiragem dos jornais diários e o reduzido tamanho tanto do público freqüentador quanto do número de salas de cinema existentes na cidade – que desapareceram das áreas populares, como a Baixa de Sapateiros e os bairros da Liberdade e Itapagipe, estão em vias de extinção na zona do antigo centro da cidade e se concentram hoje, quase que exclusivamente, nos *shoppings centers*, onde esse mercado é explorado pelas grandes cadeias exibidoras aí instaladas.

O acanhamento do sistema de mídias pode também ser observado quanto ao rádio e a televisão – aliás, quanto à televisão aberta, chegamos a ver, em outro capítulo, como o seu desenvolvimento se deu vagarosamente na Bahia. Assim, em que pese o alcance destas duas mídias¹⁷⁰, em particular

¹⁷⁰ De acordo com o IBGE (2001b), estão presentes na cidade, afora a Manchete e a CNT, todas as outras grandes redes brasileiras de televisão (Globo, Bandeirantes, SBT, Record e a Rede de Cultura/Educativa). Quanto à cobertura radiofônica, vão ao ar nove emissoras em

pelo fato de poderem ser acessadas gratuitamente, uma e outra permanecem aquém das suas possibilidades e, também, das necessidades da cidade. É o que nos informa Rubim (2001b) quanto à televisão, que por funcionar quase que integralmente em rede praticamente desconhece a cidade, que só aparece nos noticiários e em alguns poucos programas produzidos localmente, e, também, quanto ao rádio, que

conecta a Cidade da Bahia em patamares muito delimitados: produzindo sensibilidades e identidades através de ritmos musicais e, em casos menos constantes e expressivos, permitindo identificações e sentimentos de pertença através de alguns programas popularescos, de forte teor assistencialista e de apresentadores carismáticos, leigos ou religiosos (Rubim, 2001b, f. 6).

Quanto às redes de informática, então, as possibilidades estão absolutamente restritas a uma pequena parcela da cidade que dispõe de computadores pessoais ou que a eles têm acesso no ambiente de trabalho ou por conta do sistema educacional. De resto, o contato de boa parte da população com estas redes se restringe à (difícil) utilização dos terminais *on line* que operam determinados serviços – e que estão, regra geral, completamente ausentes das áreas de periferia.

Dessa forma, confinada em verdadeiros territórios de exclusão, mantida à margem da cidade moderna e tendo interdita a sua inserção na cidade contemporânea, amplas massas da Soterópolis recorrem, como condição de sobrevivência num cotidiano de agruras e adversidades, ao espírito de auto-ajuda, à solidariedade dos grupos de vizinhança, reforçando, portanto, uma convivência tipicamente comunitária – de que são bons exemplos, entre outros, os trabalhos em regime de mutirão aos finais de semana, a praia, o futebol nos (já quase inexistentes) campos de terra batida e também, é claro, o *papo*, *dominó*, *damas* ou *carteado*, a *branquinha*, a *loura*

modulação AM e 12 em FM. Outros dados do IBGE indicam que 84,86% dos domicílios de Salvador possuem aparelhos de rádio enquanto que apenas 64,47 % dispõem de televisores (Indicadores, 1999).

geladíssima e o *sambinha* no botequim – este, muitas vezes o único espaço de lazer e diversão dos lugares onde vivem, praticamente, isolados.

Esse quadro, sem dúvida, não é exclusivo de Salvador, e guarda imensas semelhanças com outras metrópoles brasileiras e latino-americanas em geral¹⁷¹. Contudo, algo de bastante singular emerge quando nos detemos a examinar a cena baiana. É que, em Salvador, a força e a amplitude de que se reveste a sociabilidade comunitária vivenciada pelos moradores dos bairros pobres e das quase-cidades da sua periferia, não corresponde tão somente a uma estratégia de enfrentamento das misérias e mazelas que teimam em excluí-los, em mantê-los ilhados e exilados da cidade que deveria também ser sua.

Na Cidade da Bahia, o espírito de convivência comunitária se inscreve em dimensões que ultrapassam largamente o plano da sobrevivência material. Ele permeia, desde sempre, dimensões simbólicas extremamente caras a esta velha cidade, pouco importando quão moderna ou contemporânea ela pretenda ser. Ou seja, o sentido comunitário está fortemente arraigado no universo cultural paralelo que desde sempre informou a história da Cidade da Bahia, particularmente nas religiosidades populares, o candomblé à frente, e nas expressões festivas incrustadas na convivialidade comunitária das ruas e praças da cidade – o que não deixa de confirmar o caráter estratégico da convivência comunitária, só que, neste caso, referido ao plano da resistência e sobrevivência simbólico-cultural, no qual, como já discutido mais atrás, terreiro e festa foram (e são) espaços absolutamente privilegiados.

Tomemos o caso do candomblé, por exemplo. Não parece haver dúvida de que o sentido de comunidade está presente em todas as dimensões da vida do *povo de santo*, também chamado, sintomaticamente, de *comunidade*

¹⁷¹ Sobre São Paulo e Bogotá, consultar Silva (1992), e sobre a Cidade do México, Canclini (2001).

do terreiro. No seu surgimento, como território de síntese e compactação, vamos encontrar formas de convivência integralmente comunitárias. Esse mesmo espírito pode ser percebido na multissensorialidade e plasticidade sugeridas tanto pela sua arquitetura física quanto simbólica. É que o espaço do terreiro, o *egbé*, é, por definição, preñado de sentido, de corporalidade. Como território sagrado gera – diferentemente do que costuma acontecer no espaço societário da cidade onde homem e natureza configuram uma dijuntiva – uma comunhão comunitária com a natureza, uma "consciência ecológica no sentido de que o indivíduo se faz simbolicamente parceiro da paisagem" (Sodré, 1988b, p. 63).

Assim, sua territorialidade é "dotada de força ativa" e, por conseguinte, se coloca na contramão da "modelização universalista" (Sodré, 1988b, p. 13) que subtrai substantividade ao racionalizar e desterritorializar os espaços da cidade moderna. Se esta é planejada – desde o traçado de suas vias, os esquemas de valorização dos seus bairros e a imponência de seus prédios até a localização dos seus serviços públicos – de forma a sobrepor, nos seus espaços, o fascínio à diferença, o território sagrado do terreiro, inversamente, o que exhibe é uma fascinação pela diferença (Sodré, 1988b) que podemos compreender como uma expressão contundente de integração comunitária. Conforme Muniz Sodré,

a essas concepções espaço-temporais [da cidade moderna] entronizadas – seja por meio da arquitetura/urbanismo, seja por meio dos múltiplos dispositivos capitalistas de contabilização dos tempos sociais – sempre se opuseram outros processos simbólicos oriundos das classes ditas subalternas, em geral caudatários de simbolizações tradicionais, pertencentes a 'espaços selvagens', onde se desenvolvem culturas de *Arkhé* ('populares', costuma-se dizer) (Sodré, 1988b. p. 17, grifo do autor).

Ao lado do candomblé, outras formas sociais criadas pelos escravos e seus descendentes também tiveram/têm sua ancoragem na sociabilidade comunitária. Ontem, os quilombos, os "cantos", as irmandades religiosas e

confrarias. Hoje, os *afoxés*, os *pagodes* e os *blocos afro* – estes, uma criação contemporânea da juventude negromestiça baiana que, entre outros aspectos, se dão também a conhecer pelo caráter comunitário das atividades que realizam para além da festa e do espetáculo.

De olho em tais formas sociais, Muniz Sodré destaca um ponto, referido tanto à idéia de contato quanto de comunicação, que nos parece uma leitura que bem reflete as diferenças entre as sociabilidades societária (que emerge com a modernidade) e comunitária (típica dos povos que, na diáspora, se viram obrigados à construção de espaços –formas sociais – de resistência):

“Por colocar a liberdade corporal no centro de todo processo de comunicativo, a cultura negra choca-se com o comportamento burguês-europeu, que impõe o distanciamento entre os corpos” (Sodré, 1988b, p. 39).

O mesmo deve ser dito quanto às tradições festivas que caracterizam largamente as expressões culturais baianas e que têm na interação comunitária sua centralidade. Referimo-nos aqui, especialmente, às antigas *festas de largo*, algumas, como a do Bomfim, com tradição mais que centenária. Mas essa conta é engordada pelo sem números de outros eventos festivos que marcam o cotidiano da cidade, com destaque para as *novíssimas tradições* das *lavagens* de ruas, praças e becos, na sua quase totalidade¹⁷² marcadas pelo convívio no espaço aberto, territórios permanentes de contato e comunicação, de tatilidade.

Aqui vale a pena lembrarmos da expressão de Pierre Verger, “barroco de rua”, anotada mais atrás, ao referir-se à profusão de procissões e festividades que movimentavam a Salvador colonial, uma expressão que, com a precisão etno-visual deste dublê de cientista e fotógrafo, registra

¹⁷² Quase totalidade porque já existem, e em bom número, “lavagens” de recintos fechados como, por exemplo, hotéis de luxo, onde a entrada é normalmente paga e os participantes identificados por camisetas padronizadas.

primorosamente a sedução dos baianos pela rua, este “lugar essencial” de realização da Cidade da Bahia e de sua cultura (Rubim, 1998, p. 67). Ao se andar pelas ruas, em prece ou em festa, o que não há é pressa. Ao contrário, o que se vê é o lento movimento de pessoas se “arrastando como cobra pelo chão”,¹⁷³ atrás do santo ou atrás do trio, reinvestindo a cidade de sentido, trazendo de volta a substância subtraída pela velocidade automóvel-eletrônica da cidade-metrópole.

E em Salvador, o caminhar – movimento que condensa intensamente os traços mais grossos da matriz sensorial baiana, como vimos nos momentos iniciais deste trabalho, caracterizadamente marcada pela proximidade interpessoal e pela multissensorialidade, onde pegar, tocar, cheirar são verbos conjugados em elevado grau de profundidade – para além do que permite enquanto interação com o espaço-tempo de uma convivência comunitária, ainda exibe uma elegância sutil, uma sabedoria que “rememora e atualiza a cultura” (Rubim, 1998, p. 67) no passo da fé ou da folia.

E é o Carnaval, certamente, a expressão maior, mais conflituosa, é verdade, contudo mais completa que se pode ter, na Cidade da Bahia, tanto de uma experiência vivencial de tipo comunitária quanto da imbricação desta forma de sociabilidade com os novos modos de convivência inaugurados pela urbe contemporânea.

De um lado, o Carnaval – hora e lugar de *pegar e ser pegado*, privilegiado e extenso espaço de contatos e liminaridades (de toda ordem e sentido) que, do *meio fio* e com fino faro, captura/capturou Moura (2001) – inverte o tempo, o movimento e o ritmo da cidade-metrópole. Investe contra a “velo(z)cidade”, reduzindo-a e adaptando-a ao lento caminhar dos trios elétricos. De outro, a festa carnavalesca se oferece, com sua potente disposição gregária, sua personalidade cultural e sua (contemporânea) feição

¹⁷³ Cf. Gilberto GIL, *Procissão* (Gilberto Gil, *Louvação*, São Paulo, Philips/Polygram, 1967).

mercantil, como espaço de afirmação de novas formas convivenciais, inclusive daquelas “viroticamente televivenciadas” (Rubim, 1998, p. 67).

Assim é que o espaço-tempo do Carnaval é ocupado, também, por convivências típicas da cidade moderna, como a experimentada pelos turistas que participam da festa aos milhares. Esse mesmo espaço-tempo, que imbrica formas vivenciais comunitárias e societárias, pula da “rua pra tela” e é, então, televivenciado, compartilhado à distância pelas “multidões solitárias”¹⁷⁴ surgidas graças aos aparatos sociotecnológicos da comunicação midiaticizada (Rubim, 1998) – como se verifica por conta da cobertura da festa por canais abertos e fechados de televisão.

Temos no Carnaval, portanto, uma manifestação clara do que apontamos como uma marca da cidade contemporânea, isto é, a coexistência complexa entre sociabilidades tão díspares como convivências e televivências. Ao coexistirem, ultrapassando (mas não eliminando) a condição de simples confronto, chegam, inclusive a engendrar outras possibilidades, como é o caso dos carnavais temporões e micaretas, eventos que transterritorializam e transtemporalizam alguns códigos do Carnaval baiano, em particular aqueles expressos pela forma *blocos de trio* (organizações carnavalescas de que trataremos mais à frente) – quando falamos em apenas alguns códigos temos em mente o fato de que o Carnaval baiano não pode, sem mais, transcender na sua inteira e intensa complexidade o território simbólico da Cidade da Bahia. Aqui temos uma cidade em festa. Lá, onde quer que sejam realizados, os carnavais fora de época são, apenas, uma festa da cidade.

Muito bem. Inegavelmente avalizados e dignificados no plano religioso e cultural, os traços e valores comunitários singularizam a Cidade da Bahia, já agora conformada como metrópole. Sua constância e força, mesmo num contexto que, como o da cidade contemporânea, lhe é pouco propício,

¹⁷⁴ Cf., David RIESMAN, *A Multidão Solitária* (São Paulo, Perspectiva, 1995).

expressam o que lá pelos começos deste trabalho dissemos tratar-se, cantarolando Caymmi, do *jeito que nenhuma terra tem*. É o que também sugere Rubim (2001b, f. 8) quando, embarcado na jangada caymminiana, enxerga nesta singularidade o “encanto da Bahia”, ou seja, o “lugar especial que ocupa a sociabilidade comunitária em uma cidade-metrópole com mais de dois milhões de habitantes”, sua potência e “persistência em uma circunstância social já atravessada pela modernidade e contemporaneidade” (ambas incompletas e limitadas porque desiguais e excludentes).

6.4 Preenchendo o *vazio cultural*

Registramos, no capítulo anterior, o *vazio cultural* que os primeiros anos da década de 1960 inauguraram em terras baianas, num mais que evidente contraste com o decênio anterior, quando o *campo cultural* conheceu o seu processo de autonomização e gestou reluzentes florações que, logo a seguir, sacudiram a vida cultural brasileira. Cuidamos de anotar-lhe a precocidade, já que no plano nacional o debate e a criação culturais só serão interrompidos em finais de 1968 com a edição do AI 5, como também procuramos identificar os seus movimentos determinantes. Entre estes, demos especial atenção aos impactos causados na vida cultural baiana pela chegada de uma cultura midiática crescentemente subordinada a uma lógica de indústria cultural e suportada por um sistema de mídias com seus sofisticados aparatos sociotecnológicos.

Muito bem. Entre os anos 1960 e a primeira metade da década seguinte, Salvador exibiu um campo cultural *esvaziado*, em que pese a resistência de alguns poucos circuitos culturais que permaneceram atuantes, e aos quais nos referimos mais atrás. Pois é exatamente este o momento em que a cidade vê eclodir um poderoso movimento de afirmação étnico-cultural

da juventude negromestiça da cidade que, concebido originalmente na cena carnavalesca, vai se espriar amplificadamente para o conjunto da vida baiana impactando-a profunda, ampla e duradouramente.

Referimo-nos, aqui e agora, ao fenômeno denominado de “reafricanização do carnaval” por Antonio Risério¹⁷⁵, que se traduz pela emergência dos *blocos afro* (e, também, pelo ressurgimento dos *afoxés*, então, praticamente desaparecidos), organizações negromestiças caracterizadas por recorrerem explícita e intensamente a um repertório estético-político de matriz afrobaiana. O marco simbólico deste processo é, com certeza, a saída às ruas, no Carnaval de 1975, do *Ilê Aiyê*, um *bloco afro* fundado por moradores da Liberdade, “o maior bairro negro-mestiço da América Latina” (Guerreiro, 1997 p.101) habitado em sua maioria pelo proletariado urbano de Salvador.

Com o surgimento dos *blocos afro*, a cidade passa a experimentar uma grande vitalidade cultural que contribui decisivamente para sacudir o marasmo e o esvaziamento que deprimiam e apequenavam o campo cultural baiano desde o início da década anterior. De um lado, essas novas organizações desencadeiam um processo de renovação/inação do Carnaval

¹⁷⁵ Em *Carnaval Ijexá*, trabalho pioneiro sobre esse assunto, Risério (1981) preferiu utilizar a expressão “reafricanização” para nomear o processo em tela por considerá-lo largamente semelhante àquele ocorrido nos carnavais do final do século XIX e começos do século XX, quando a população negra assenhorou-se da festa, em particular pela participação dos seus clubes, luxuosamente organizados, nos préstitos, ponto alto dos festejos momescos na altura. Notemos que a expressividade da presença negra nestes carnavais foi de tal magnitude, que a ela assim se refere Nina Rodrigues, no seu clássico *Os Africanos no Brasil*: “As festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros, crioulos e mestiços. Nos últimos anos os clubes mais ricos e importantes têm sido: a Embaixada Africana e Pândegos d’Africa. Mas além de pequenos clubes como a Chegada Africana e os Filhos de África, etc., são incontáveis os grupos africanos anônimos e os máscaras negros isolados” (Rodrigues, 1988, p.180). Sobre este assunto, consultar também Peter FRY et al, *Negros e brancos no carnaval da Velha República* (In: João José REIS (Org.), *Escravidão e invenção da liberdade*; estudos sobre o negro no Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1988, p.232-263) e Raphael Rodrigues VIEIRA FILHO, *A africanização do carnaval de Salvador, BA: a re-criação do espaço carnavalesco (1876-1930)* (São Paulo, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Dissertação de Mestrado em História, 1995) e *Folgedos negros no carnaval de Salvador* (In: Livio SANSONE e Jocélio Teles dos SANTOS (Org.), *Ritmos em trânsito*; sócio-antropologia da música baiana, São Paulo, Dynamis Editorial; Programa a Cor da Bahia; Projeto SAMBA, 1997, p.39-58.).

baiano do ponto de vista estético, envolvendo música, dança e indumentária. De outro, ao fazerem sua atuação ultrapassar o espaço do Carnaval, produzem arranjos inéditos que combinam cultura, política, ação social e negócio, o que sugeriu a Dantas (1994) a utilização da expressão "holding cultural" para classificar o *Olodum*, um dos *blocos afro* mais famosos da cidade. O fato, entretanto, é que dentro ou fora do Carnaval, tais organizações vão explicitar claramente as matrizes negras da cultura baiana numa dimensão até então inaudita, forçando a requalificação dos debates sobre a problemática das relações raciais na sociedade baiana.

Estamos, portanto, em meados dos anos 1970. A Bahia vive intensamente a reconfiguração produtiva da sua economia que se consolidará em definitivo, ao final da década, com a entrada em operação do Complexo Petroquímico de Camaçari. Como vimos, reformatada em termos modernos, a cidade, entretanto, já ensaia os primeiros passos na direção da sua transformação em metrópole-contemporânea. A industrialização que toma conta dos municípios à sua volta, altera-lhe consideravelmente as feições e a dinâmica. Ainda que não se rompa, o quadro de profunda desigualdade social já existente na cidade se atualiza e ganha novas significações. Abrigando o novo operariado industrial, a cidade assiste à abertura de oportunidades educacionais e de emprego que impulsionam a mobilidade social, com evidentes reflexos para amplas camadas do contingente negro da sua população. O processo atinge especialmente seus segmentos mais jovens que, por força das novas relações experimentadas no mundo do trabalho, onde travam contato com o universo da técnica, da fábrica e da organização sindical, se conscientizam, alargam seus horizontes, se desprovincializam.

Todavia, as determinações de ordem sócio-econômica que conformaram a Salvador moderna e impulsionaram o seu trânsito na direção de cidade-metrópole são insuficientes, por si só, para dar conta quer do

surgimento quer das conseqüências deste processo (que foram múltiplas e atingiram várias dimensões da vida da cidade – e não somente aspectos mais de perto concernentes ao Carnaval baiano). Vamos, portanto, dar curso à leitura que intentamos nos tópicos iniciais deste capítulo e que nos sugeriu, como traço singular da metropolitana Cidade da Bahia, a persistência e a potência de formas de convivência comunitárias inscritas nas dimensões simbólico-culturais que têm alimentado historicamente a vida baiana.

Assim, enquanto expressão do universo cultural paralelo da cidade, o processo de “reafricanização” do Carnaval deve ser apreendido, sobretudo, como resultado desta singularidade baiana. Isto é, sua consistência e envergadura estão alicerçadas na extensa e potente rede de comunicação e cultura costurada pelas múltiplas instâncias e espaços de convivência comunitária que atravessam todo o seu tecido urbano, em flagrante e teimoso desafio às novas formas convivenciais e televivenciais que conectam ambientes e habitantes da Salvador-metrópole. É o que registra Milton Moura quanto a este processo, quando observa que

O que há de comum a quase todos esses grupos [afro] que alcançaram legitimidade nos seus próprios ambientes originários é a forte presença do candomblé como referência identitária, não necessariamente como culto ou vinculação litúrgica (Moura, 2000, p. 221)

Ou seja, como temos acentuado, na Cidade da Bahia, o sentido de desafio, menos que um duelo de vida ou morte, se revela como flerte. Aliás, nada de anormal para uma cidade que, como Salvador, tem sido uma “encruzilhada”, um “entreposto” de tradições, novidades tecnológicas e comércio (Bião, 2000), uma cidade senhora de uma personalidade cultural que tensiona purezas e novidades.

Ao longo deste trabalho, mais que uma vez enunciamos a noção de tradição distante de uma perspectiva de pura e simples preservação

paralisante – ainda que sem deixar de dar conta, por óbvio, dos limites que por vezes chegam a negar a possibilidade desta distância. Assim é que flagramos diálogos significativamente produtivos entre tradição e vanguarda, como o *padê* barroco-tropical seiscentista e a *renascença* cultural dos anos 1950, e registramos, também, momentos de vigorosas recriações de tradições, cuja expressão mais reluzente é o terreiro *jeje-nagô*, espaço de reterritorialização étnica, forma social (comunitária) de condensar a realidade que a diáspora fragmentou, estratégia de sobrevivência e resistência simbólico-cultural.

Dessa (singular) possibilidade que encerra o sentido de tradição na Bahia, o Carnaval é um caso emblemático. Em sua história, do entrudo d'antanho ao Carnaval *afro-elétrico-empresarial* contemporâneo, tradição e novidade se hibridizaram, com direito a “conflitos e confetes” (Miguez, 1996b), numa constância e riqueza de resultados de todo tipo, absolutamente formidáveis.

E claro, ponto alto da história da festa, a “reafricanização” não fugiu a esse espírito. Se a sua constituição como momento/movimento obedeceu a uma “inspiração explicitamente africana e de afirmação étnica” (Morales, 1991, p. 78), tal não deve ser tomado como um simples *revival* de “velhas tradições”. Ao contrário, salta aos olhos o importante papel que nesse processo desempenharam os fluxos informacionais e os estoques de cultura midiática veiculados pela rede de comunicação midiaticizada já presente na cidade, sendo consensual, nos trabalhos que a qualquer título tenham abordado o processo de “reafricanização” (Risério, 1981; Miguez, 1996a; Godi, 1997; Moura, 2000; Rubim, 2000), o registro deste poderoso estímulo ao despertar da *consciência negra* que se materializou no surgimento dos *blocos afro*. Inicialmente inventariada por Risério (1981), esta questão é assim bem resumida pelo professor Milton Moura:

[informações e dados culturais trazidos pelo sistema midiático provocaram] uma excitação vigorosa dos padrões estéticos negros tradicionais na Bahia, armando-se uma teia de legitimação recíproca entre estes e as novidades que chegavam pela mídia (Moura, 2000, p. 223).

Aliás, vale a pena pontuar, estímulo semelhante esteve, também, na origem de duas outras organizações carnavalescas surgidas nos anos 1940-50, ambas inspiradas “por produções simbólicas tipicamente eletrônicas” (Godi, 1997, p.73). Uma, desaparecida por volta dos anos 1960, o *Clube Carnavalesco Mercadores de Bagdá*, “dicção carnavalesca da elite operária negra criada no Recôncavo pela industrialização daquela década [de 1950]” (Moura, 2000, p. 227), promovia nos seus desfiles luxuosas recriações dos filmes com relatos sobre o Oriente das *Mil e Uma Noites*. A outra, ativa e exuberante ainda hoje, o *Afoxé Filhos de Gandhi*, foi fundada em 1949 pelos estivadores do porto de Salvador que (com a cabeça no terreiro de candomblé e) de olho na tela do cinema, tomaram conhecimento da luta contra o colonialismo inglês na Índia, foram às ruas, de branco, saudando o pacifismo de Mahatma, como contam eles próprios, os fundadores do Afoxé, em depoimentos recolhidos pelo jornalista Anísio Félix (Félix, 1987).

E não é difícil de se chegar à relação de sons, imagens e informações que, por via eletrônico-midiática, alimentavam febrilmente, desde meados dos *sixties*, a conscientização do que o poeta Waly Salomão costuma chamar de “blackitude baiana” referindo-se à juventude negromestiça da cidade de Salvador (Salomão *apud* Risério, 1981): ecos contra-culturais; ícones negros da cultura de massa e figuras-símbolo da militância política anti-racista (Jimmy Hendrix, Martin Luther King, Malcom X, Angela Davis, Franz Fanon, o *black is beautiful*, os *black panthers*, Muhammad Ali pagando com a perda do título de campeão mundial de boxe a sua recusa em servir na Guerra do Vietnam, Tommie Smith e John Carlos com medalhas no peito e punho erguido no gesto-signo do *black power* nos Jogos Olímpicos do México); a

soul music de James Brown; o Jackson Five e a onda *disco*; a vitória dos movimentos de libertação nacional nas antigas colônias portuguesas em África e suas principais lideranças (Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Samora Machel).

Texto identitário, disposição organizativa, desinibição étnico-estética, criatividade poético-musical, estilo/atitude no vestir, no calçar, no pentear, nos jogos verbais e nas gingas de corpo, eis o *afro*¹⁷⁶, a tradução baiana mais-perfeita do que lá fora era o *black*. Tradução que se tinha um pé na floresta africana teve o outro bem fincado no terreiro da mídia, por onde signos e símbolos chegaram para forjar a “consciência negra” – que Moura (2000, p. 224, grifos do autor) prefere nomear como a “*percepção, sensação e afirmação explícita* que o negro experimenta do seu valor, dignidade e beleza” e que, na Bahia, se construiu “num processo de enunciação estética, muito mais que de reflexão e descoberta intelectual”.

O inegável papel da cultura midiática no processo que resultou na “reafricanização” e que aqui ressaltamos, sugere uma observação que concerne, especificamente, à recorrente questão da cultura midiática e seus efeitos. O que se viu autoriza-nos a (re)afirmação de que dados culturais dessa natureza não podem ser tomados, sem mais, como estranhos e opostos aos estoques culturais locais, nem muito menos como intrinsecamente alienados e alienantes, interpretação que costuma povoar as inúmeras compreensões “apocalípticas” (Eco, 1993) do fenômeno da cultura de massa. Se a cultura veiculada pelo sistema de mídias exige uma perspectiva crítica, e por isso distante do discurso simplista que, não raro representando

¹⁷⁶ Moura (2000, p. 227) propõe uma compreensão do “*afro* como noção eminentemente relacional”. Conforme ele, “Trata-se da construção de um texto identitário muito forte da juventude negra, que continua o processo que vem desde o século XIX e tem como antecedente mais próximo o bloco de índio, que tinha um caráter tão *étnico* quando estes. O *índio* e o *afro* são diferentes estratégias organizacionais e institucionais que vejo dispostas na mesma onda”.

interesses de mercado, tão somente a glorifica, não se pode cair no extremo oposto e deixar de reconhecer que

Alguns desses componentes [da cultura midiática], mesmo minoritários e até incidentais, podem ser apreendidos e reintroduzidos em teias de sentido surpreendentes, que passam a animar manifestações de vigoroso conteúdo local. As interações entre os fluxos culturais globais e locais podem ser entendidas então em toda a sua complexidade e contradições possíveis, pois possibilitam desde uma imposição de valores hegemônicos exteriores até uma simbiose que, ao realizar a complementaridade entre dados culturais, permite o reforço de culturas alternativas. Essa constatação não pode, no entanto, obscurecer a correlação de forças desigual presente nessa troca e o caráter majoritariamente impositivo da cultura midiática, associada intrinsecamente à cultura dominante (Rubim, 2000, p. 84).

Não há dúvida que, quanto ao fenômeno em causa, a “reafricanização”, cultura local e cultura midiática experimentaram uma relação simbiótica de resultados extremamente positivos para os estoques culturais baianos, aos quais não foi estranha, inclusive, a preocupação das organizações negras então surgidas “com sua condição de produto cultural que deve circular no mercado e se utilizar da mídia para a sua divulgação” (Gomes & Fernandes, 1995, p. 54).

No caldeirão em que ferveu esse caldo, tradição e novidade, convivências e televivências estabeleceram interações que, articuladas a outros importantes processos, acabaram por produzir as mudanças substantivas no campo da cultura baiana que temos vindo a observar nos tempos mais próximos e cujo sinal mais evidente é a emergência e consolidação, na Cidade da Bahia, de um mercado da cultura subordinado à lógica da indústria cultural, marco contemporâneo da organização do campo cultural baiano. A esta questão nos dedicaremos a partir de agora, no último capítulo deste trabalho.

VII FESTA, MÚSICA E MERCADO

Vimos, lá atrás, como à *renascença* baiana dos anos 1950 não correspondeu a constituição, em pleno, de um mercado da cultura na Bahia. Chegamos a ver neste particular, inclusive, um dos fatores que contribuíram para o *esvaziamento* do campo cultural que se instala a partir dos anos 1960, uma vez que o êxodo de intelectuais e artistas em direção ao eixo Rio-São Paulo, ao lado de razões de ordem política, se deveu, também, à necessidade evidente de buscar mercado para sua produção. Com efeito, na Bahia, a emergência de um mercado capaz de suprir necessidades desse tipo é algo que só vai acontecer a partir dos anos 1980, figurando a sua consolidação como obra do último decênio do século passado.

7.1 A emergência de um mercado no campo cultural baiano

Uma mirada rápida sobre a contemporaneidade da Cidade da Bahia captura, sem mais, uma nova forma de organização do campo cultural, cujo traço mais marcante é a existência de um vigoroso mercado de bens e serviços simbólico-culturais constituído por uma complexa e extensa rede de criadores e produtores que têm no Carnaval o seu eixo dinâmico. Mais detida, no entanto, a mirada permite que qualifiquemos este mercado como uma mutação essencial do campo cultural (e comunicacional) baiano pelo fato de ter conseguido reverter a tendência concentradora e centralizadora da lógica de indústria cultural que, no Brasil, como apontado mais atrás,

sempre esteve instalada entre o Rio de Janeiro e São Paulo (Rubim, 2000). Mas, vamos por partes.

O surgimento e desenvolvimento desse mercado devem ser debitados, primordialmente, ao Carnaval. Não queremos com isso dizer que esta festa represente a totalidade do universo da produção cultural da cidade. Mas não se pode duvidar de que a produção cultural desencadeada por ela, particularmente no plano da música, é o que constrói e dá suporte a uma economia da cultura na Salvador contemporânea.

Com efeito, é à volta do Carnaval que a Cidade da Bahia vai assistir, a partir da metade dos anos 1980, a um fenômeno novo e significativo: a aproximação entre as criações culturais oriundas da festa e uma lógica de indústria cultural. Tal aproximação foi facilitada, em particular, por conta da conjunção de três cortes importantes experimentados pela festa nos últimos cinqüenta anos de sua história: a criação/invenção do *trio elétrico* no Carnaval de 1950, a “reafricanização” da festa em meados da década de 1970 e a empresarialização dos chamados *blocos de trio* a partir de finais do decênio seguinte. Com a “reafricanização” já discutida, tratemos de caracterizar, sinteticamente, os outros dois elementos da conjunção anunciada.

Vinte cinco anos antes do surgimento do *Ilê Aiyê*, a genial criação/invenção do *trio elétrico* pela dupla Dodô e Osmar, no Carnaval de 1950, promoveu, em vários sentidos, uma verdadeira revolução na festa¹⁷⁷. Do ponto de vista tecnológico, a dupla (e duplê) de músicos e inventores (re) inventa em terras baianas, com seus "paus elétricos", a guitarra (elétrica) (Góes, 1982). Esteticamente, com a eletrificação do frevo pernambucano, o trio veio significar "algo absolutamente original na arte brasileira" (Risério,

¹⁷⁷ Sobre o *trio elétrico*, consultar também Fred de GÓES, *50 anos de trio elétrico* (Salvador, Corrupio, 2000) e Ordep SERRA, *Atrás do trio elétrico* (In: *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*, Salvador, EDUFBA, 2000, p. 15-52).

1981, p. 113), determinando "a criação de um novo gênero musical" (Góes, 1982, p. 50) e abrindo uma linha evolutiva que levaria a um hibridismo musical sem precedentes na música popular brasileira, com a incorporação de ritmos variados e a (co)produção de novos estilos musicais, como a *axé music*.

De uma outra perspectiva, o *trio elétrico* instituiu uma nova lógica de organização sócio-espacial dos festejos quando, deshierarquizando o espaço da festa, instaurou o caráter participativo como o traço distintivo por excelência do Carnaval baiano face aos outros carnavais brasileiros. Como anotamos em trabalho anterior, em parceria com a professora Elizabete Loiola, o *trio elétrico* inaugurou

uma nova forma de 'brincar Carnaval' com as pessoas pulando – o que quer dizer dançar com movimentos simples e livres – ao som do Trio, que se deslocava pelas ruas da cidade, o que praticamente eliminou a figura do espectador, do público nos festejos carnavalescos, definindo assim o *caráter participativo* como traço distintivo do Carnaval baiano (Loiola & Miguez, 1995, p.342, grifos nossos).

Ou seja, com o *trio elétrico*, o Carnaval conquista de vez a rua, redefinindo e tornando comum a todos o espaço da festa. É que, literalmente, "Atrás do trio instaurou-se uma espécie de zona liberada, território livre onde todas as distinções vão por água abaixo, principalmente social" (Risério, 1981, p. 113), algo de importância fundamental se considerarmos a segmentação sócio-espacial que marca a história do Carnaval.

Por último, vale o registro, revelando-se um excelente veículo de propaganda e, portanto, alvo privilegiado de patrocínios, o *trio elétrico* também abre espaço para os primeiros contornos empresariais do Carnaval, incorporando uma lógica comercial que a partir de então não mais se descolaria da festa baiana¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Ainda que desde recém-nascido o trio tenha recorrido a patrocínios para sair no carnaval, segundo Góes (1982, p. 61), deve-se a Orlando Campos, fundador em 1958 do famoso *Trio*

Na segunda metade dos anos 1980 a tríplice conjunção vai ser completada pela transformação dos *blocos de trio* em empresas, no que pode ser considerado um verdadeiro “salto de escala no Carnaval baiano” (Loiola & Miguez, 1995, p. 344), ao qual tem correspondido, desde então, um intenso processo de inovações organizacionais, tecnológicas e de mercado.

A denominação *bloco de trio* decorre do fato desses blocos utilizarem um *trio elétrico* como substituto das charangas e orquestras com instrumentos de percussão e sopro que caracterizavam os blocos tradicionais. Incorporados ao Carnaval de rua nos anos 60, por força da expansão do fenômeno do *trio elétrico*, segmentos das novas classes médias vão efetuar os primeiros movimentos de privatização do trio, com a organização, no início dos anos 70, dos *blocos de trio* – o primeiro desses blocos, o *Traz os Montes*, é contemporâneo do *Ilê Aiyê*.

Entretanto, é a fundação do bloco *Camaleão*, em 1978, que dá lugar à superação do amadorismo dos primeiros *blocos de trio*, constituindo como que um marco da emergência destes novos atores do Carnaval da Bahia. Inicialmente uma iniciativa informal de um grupo de amigos, a partir de 1981 o *Camaleão* torna-se uma associação civil sem fins lucrativos (a *Sociedade Carnavalesca Talismã*) e, em 1990, já com um *trio elétrico* próprio e renovado tecnologicamente, passa a funcionar como empresa, a *Camaleão Comércio e Produções Artísticas Ltda.* A partir daí o bloco inicia uma fase de expansão das suas atividades, dos seus negócios. Cria dois *blocos alternativos* para desfilarem no circuito carnavalesco Barra-Ondina que então surgia, participa, primeiro com franquias da sua marca e logo a seguir também como produtor, de micaretas e carnavais temporões país afora, funda uma produtora (a *Cara Caramba Produções Artísticas Ltda.*) em

Elétrico Tapajós, a percepção "das potencialidades do fenômeno enquanto meio de propaganda e não somente como expressão carnavalesca [pois é ele] quem cria a perspectiva de negócio, quem fixa a necessidade do patrocínio, quem primeiro vai utilizar o trio como meio de propaganda oficial, para lançamento de novos produtos ou como meio de propaganda política, comparecendo com seu carro aos comícios interioranos".

sociedade com o carro-chefe do bloco, a banda *Chiclete com Banana*, assume a administração de outros blocos e, seu último lance, inova a relação com o mercado da festa ao reunir na recém-criada *Central do Carnaval* todos os blocos administrados pela sua produtora (*Camaleão, Nana Banana, Beijo, Crocodilo e Acadêmicas*) e mais um outro bloco, o *Cerveja & Cia.*

A *Central do Carnaval*, uma institucionalização do mercado de trocas de abadás (indumentária utilizada pelos associados destes blocos) que já há algum tempo funcionava oficiosa e amadoristicamente no Carnaval, oferece diversos pacotes que põem à disposição do folião um *mix* de possibilidades que inclui blocos, dias e circuitos da festa e preços diferenciados (Nagao & Nery, 2001). É importante ressaltarmos que essa nova forma organizacional representada pela *Central do Carnaval* elimina inteiramente o fator fidelidade que inspirava os blocos tradicionais, reforçando, em definitivo e de maneira avançada, os esquemas de racionalidade empresarial que já caracterizavam, então, os festejos carnavalescos.

Percurso semelhante ao do Camaleão pode ser observado em outros grandes blocos dessa categoria¹⁷⁹ como, por exemplo, o *Eva* e o *Cheiro de Amor*. O fato é que estes são hoje em grande número¹⁸⁰, ainda que variem a escala, a capacidade empresarial e a respectiva fatia de mercado que cada um consegue abocanhar.

Todavia, não são apenas a produção de uma versão elitizada do *trio elétrico*, com o aprisionamento do trio pelas cordas do bloco, e a reintrodução

¹⁷⁹ Sobre uma tipologia dos blocos do carnaval baiano, consultar Paulo MIGUEZ, *Que bloco é esse?* (In: Tânia FISCHER (Org.), *Carnaval baiano: negócios e oportunidades*. Brasília, SEBRAE, 1996, p.75-103)

¹⁸⁰ Efetivamente, se o critério utilizado para a classificação como bloco de trio for exclusivamente a utilização de um *trio elétrico*, o número de entidades nestas condições ultrapassa a centena pois passam a ser incluídos nessa categoria a totalidade dos blocos alternativos e, também, blocos como os de travestidos que tradicionalmente utilizavam charangas com instrumentos de percussão e sopro.

de uma hierarquia social na ocupação do espaço público do Carnaval¹⁸¹ os únicos elementos que caracterizam os *blocos de trio*. Seguramente, a grande marca desses novos atores carnavalescos é a sua atuação na dimensão de mercado da festa, impulsionando, de forma decisiva, o processo de mercantilização do Carnaval baiano. E mais, ao se organizarem como empresas, privilegiando a dimensão de mercado e fazendo do Carnaval um produto com um ciclo de realização que ultrapassa os limites da festa e da cidade, acabaram por estimular as outras entidades carnavalescas, inclusive os *blocos afro*, a se jogarem em aventuras organizativo-empresariais capazes de garantir a sua afirmação também ao jogo do mercado.

Temos, portanto, que o Carnaval-negócio/produto-Carnaval, em suas várias facetas e articulações, resulta, como escrevemos em trabalho anterior, da imbricação, entre as décadas de 1980 e a seguinte, desses três cortes,

distintos culturalmente e distantes entre si no tempo, [que] confluem para riscar os contornos atuais do carnaval baiano que indicam uma festa com uma estrutura e uma lógica organizacional crescentemente complexa, com uma economia e uma indústria plenamente desenvolvidas e consolidadas, com imensas e diversificadas possibilidades de negócios, e significativamente representativa enquanto fonte de emprego e renda para a cidade (Miguez, 1998, p. 51)

É este Carnaval *afro-elétrico-empresarial*, crescentemente “visto como um negócio estratégico pelos arranjos institucionais públicos e privados que se desenvolvem em seu entorno” (Loiola & Miguez, 1995, p.344), que inaugura a aproximação entre a festa e indústria cultural, o dado novo da

¹⁸¹ No caso dos *blocos de trio* das classes médias altas, um outro aspecto característico foi sempre a forma altamente discriminatória de admissão dos seus participantes, inclusive com manifestações claras de racismo. Reiteradas denúncias dessas práticas, que chegaram a ser veiculadas nacionalmente em programa televisivo da Rede Globo, acabaram por levar à instalação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito na Câmara de Vereadores de Salvador dedicada ao assunto. A respeito desta questão consultar o trabalho de Roque PINTO, *Amizades e negócios na trama da folia: notas sobre a formação de clientela em blocos de "gente bonita"* (Monografia, Curso de Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 1999).

configuração atual dos festejos carnavalescos na Bahia e o centro dinâmico que garante vitalidade à “economia do lúdico” instalada no campo cultural baiano. Seu substrato estético repousa no encontro das harmonias de cordas e teclados do *trio elétrico* com os ritmos da percussão dos *afoxés* e *blocos afro*. Sua inserção no mercado é garantida pelo aparato organizativo-empresarial expresso, particularmente, na figura-tipo dos *blocos de trio*.

Mas esse quadro não se completa sem que se dê conta do papel desempenhado pelo turismo no processo de configuração do mercado da festa e da festa como mercadoria.

Como já indicamos, a partir dos anos 1980 as relações entre o turismo e cultura baiana conheceram novas determinações. Ou seja, para a composição do seu “Produto Bahia”, o turismo deixa de utilizar tão somente o patrimônio arquitetônico e de belezas naturais da cidade e passa a recorrer mais intensamente às manifestações lúdico-festivas, e muito especialmente ao Carnaval.

Como esclarece Edson Farias, esse processo não é exclusivo do Carnaval e das outras festas da Bahia. Sua manifestação primeira vai se dar no Carnaval carioca, ainda na década de 1960, quando à “vocação turística” do Rio de Janeiro passa a estar associada a festa carnavalesca que, com ares de espetáculo, desde então tem ocupado o centro mesmo do mercado turístico – um processo onde se combinaram a forte presença do Estado e os interesses dos capitais privados que atuam no setor. Isto porque, segundo este autor,

largos aspectos da cultura popular e folclórica, entre as quais incluem-se as festas e folguedos regionais, têm sido alvo de divulga o em grau formidável [ao tempo em que] as conexões entre cultura e economia a partir delas se estendem diante das suas inser es nos roteiros turísticos, como núcleos de divulga o das respectivas regiões a que pertencem (Farias, 2000, p. 89).

Na Bahia esse processo só arranca em força a partir da década de 1980 por duas razões que nos parecem claras. Por um lado, é este o momento em que o sistema de turismo do Estado já funciona em pleno, como descrevemos, institucionalizado e operado sob a batuta da BAHIATURSA. Por outro, a conjunção *afro-elétrica-empresarial* já apresenta aí uma dinâmica própria de auto-sustentação, porquanto a festa já dispõe tanto de uma imagem e formato facilmente vendáveis – em que se combinam o caráter participativo emprestado pelo *trio elétrico* e o traço étnico aportado pela explosão do movimento *afro* – quanto de um aparato tecnológico-empresarial agregado pelos *blocos de trio*. A partir daí, a formatação da festa não mais vai deixar de perseguir o atendimento das demandas do setor turístico, de que é prova incontestável o fato de as empresas oficiais de turismo, a estadual, BAHIATURSA, e a municipal, EMTURSA, serem as responsáveis pelo planejamento e organização do Carnaval em Salvador – a exemplo do Rio de Janeiro, onde a festa é de responsabilidade da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, a RIOTUR.

Assim, a imbricação Carnaval-turismo, ao agregar o circuito de festas populares ao tempo social do lazer na sociedade, produz a integração das manifestações lúdicas da cultura popular – e não apenas no caso do Carnaval baiano, como mostra Farias (2000) em sua tese – à dinâmica do capitalismo contemporâneo. Dessa forma, a “economia do lúdico”, que então se configura como traço do campo cultural baiano contemporâneo, acaba por conferir às práticas relacionadas ao entretenimento a condição de “mecanismo de consagração e instância de legitimidade das práticas culturais” (Farias, 2000, p. 96), o que estabelece um conflito – já experimentado hoje, em larga escala, pelo Carnaval baiano – entre o substrato cultural da festa e sua obediência a uma forma mercantil destinada a várias possibilidades de consumo, tanto locais (baianos e turistas) quanto à distância (através das redes midiáticas).

Farias (2000, p. 94) também chama a atenção para o fato de que nessa “economia do lúdico” os “desdobramentos do ‘empresariamento’ e ‘profissionalização’ das festas, certamente, já não mais se restringem às combinações da iniciativa privada com o mecenato exercido pelo poder público” no sentido tão somente de uma simples apropriação do evento festivo tal qual. Trata-se aí de uma atuação direta no sentido da produção da festa em formatos requeridos pelo mercado turístico e da mídia eletrônica, tanto no plano da criação de múltiplos eventos à volta da festa propriamente dita (shows e festas pré e pós-Carnaval, por exemplo) como na própria gestão do espaço e tempo da festa (local, horário e ordem do desfile e especialização e comercialização dos espaços, por exemplo). Ou seja, entra em cena uma “rede de mecanismos socioeconômicos que pressionam a remodelação das práticas culturais e símbolos ambientados nas situações festivas” (Farias, 2000, p.94).

7.2 A música da festa e o mercado da música

O Carnaval-negócio, na Bahia, entretanto, não se resume apenas à formatação de mercadorias para o consumo turístico. Ele dá lugar à “instalação e desenvolvimento em terras baianas de uma produção musical poderosa, organizada em moldes de indústria da cultura e da comunicação” (Rubim, 2000, p. 85), num processo que anunciamos mais atrás como sendo uma transformação essencial em termos culturais (e comunicacionais) pelo fato de, singularmente, ter levado à reversão da tendência concentradora e centralizadora da lógica de indústria cultural historicamente instalada entre o Rio de Janeiro-São Paulo. Ou seja, como ressalta Nádia Barreto do Rosário, o Carnaval *afro-elétrico-empresarial* cumpriu “à baiana” (e à risca)

um papel essencial na alavanca da produção musical, proporcionando o encontro do músico baiano com itens como capital, espaço,

equipamento e visibilidade, buscados alhures pelos poucos que tiveram oportunidade de fazê-lo (Rosário, 1998, f.3).

Como é evidente, estamos trazendo à baila (ou seria ao baile?) a *axé music*, ainda que esta forma musical não esgote por completo o universo sonoro produzido e transformado (com sucesso) em mercadoria pelo Carnaval baiano contemporâneo, haja vista a explosão do gênero conhecido como *pagode*, a partir dos anos 1990.

Milton Moura considera a *axé music* “a cara contemporânea da Bahia no Carnaval (Moura, 2000, p. 231, grifos do autor), definindo-a, precisa e primorosamente, como uma

interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro, que por sua vez recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da Diáspora. Não se trata de um *estilo* ou *gênero musical*, pois não há uma unidade formal interna a esse denominador comum. Não se trata tampouco de um somatório do repertório de determinado tipo de artista ou grupo musical. É uma *interface*, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais de diferentes grupos ou artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si, criando-se então uma ambiência de que são mais emblemáticos alguns ritmos e coreografias, algumas bandas e intérpretes, sem que se tenha contornos precisos do estilo, como no caso do tango ou do jazz (Moura, 2000, p. 231, grifos do autor).

Ou seja, podemos tomar a *axé music* como uma criação híbrida do Carnaval *afro-elétrico* baiano, cuja formatação mercantil, em termos de uma lógica de indústria cultural, tem origem na configuração tecno-empresarial que se desenvolveu imbricada à festa.

Mas, como reportamos, a indústria da música baiana não fica restrita a um único produto. Em meio à consolidação desse Carnaval *afro-elétrico-empresarial* nos anos 1990, vem juntar-se à *axé music* uma outra novidade musical que irá engrossar sobremaneira a explosão da indústria da música

na Bahia nessa década. Trata-se do *pagode*, uma forma de *samba* que emerge na esteira do sucesso dos grupos mineiros, cariocas e paulistas que na virada dos anos 1980 passaram a ter presença garantida nas rádios e no mercado discográfico nacional.

Na Bahia, diferentemente do estilo *romântico* que se tornou característico dos grupos de pagode do Centro-Sul, como o mineiro *Só Pra Contrariar* e os paulistas *Raça Negra*, *Negritude Júnior*, *Katinguelê* e *Art Popular* – este último, no entanto, dado a interessantes experimentações que têm sido chamadas de *samba pop* pelo seu líder, o músico, cantor e compositor Leandro Lehart¹⁸² – o *pagode* tomou como matriz o *samba-de-roda* do Recôncavo, atualizando-o, como indicamos anteriormente, tanto do ponto de vista musical, recorrendo a instrumentos eletrônicos e arranjos, digamos, “popizados”, quanto no que diz respeito às coreografias, marcadamente influenciadas pelo estilo aeróbico então já presente na *axé music*. Sobre a matriz desse gênero, observemos o que nos diz Armindo Bião:

Esse tipo de performance se inscreve sem dúvida numa tradição da cidade do Salvador e do Recôncavo Baiano de folguedos populares do tipo samba de roda, onde muitas pessoas participam dançando e cantando, com uma base instrumental e um espaço circular definido pelos presentes à performance, que se alternam individualmente ou em duplas assumindo o centro da roda para as evoluções coreográficas, constituindo-se o desafio, a sedução e a provocação em elementos dramáticos de interação (Bião, 1996, f.4).

A característica mais marcante destes grupos é, sem dúvidas, a *performance* cênica de suas apresentações que envolve, ao lado de um repertório musical repleto de canções com letras facilmente assimiláveis e recheadas de referências sensuais e permissivas, dança, teatralidade e participação da platéia. Daí que ao lado dos músicos e cantores, os grupos costumam trazer entre seus membros dançarinos – por vezes, duas mulheres e um homem, outras tantas, apenas duas mulheres – encarregues de

¹⁸² Sobre o *Art Popular*, consultar Vianna (1999).

executarem os passos coreográficos, “parcialmente uma pantomima, ilustrativa e alusiva a seios, à genitália, a movimentos do coito e à gravidez” (Bião, 1996, f. 3).

Formados por jovens moradores dos bairros populares de Salvador, onde faziam sucesso nas festas de rua e bailes de clubes, os grupos de *pagode* são capturados pelas rádios da cidade e transportados para o cenário carnavalesco de onde despontam para o sucesso. O grande estouro do *pagode* acontece em meado da década de 1990, quando um dos muitos grupos, o *GeraSamba* (que depois passou a chamar-se *É o Tchan*) desponta para o sucesso nacional lotando casas de espetáculo, participando dos principais programas televisivos, tocando nas rádios e liderando a vendagem de discos com quase 10 milhões de discos vendidos em cinco anos de carreira. Na sua trilha, centenas de outros grupos se formaram, inclusive, em alguns casos, chegando a obter êxito expressivo e com alguma duração como a *Gangue do Samba*, o *Terra Samba*, a *Companhia do Pagode*, o *Raça Pura*, o *Bom Balanço* e, por último, já em finais da década, quando o gênero já dava claros sinais de fadiga mercadológica, o *Harmonia do Samba*. Quanto à trajetória dos grupos de pagode, Milton Moura observa que

Havendo articulação de interesses entre empresários e mídia, o grupo de pagode pode explodir em um mês, com execução garantida no rádio, num sucesso que pode durar apenas três meses. O repertório é divulgado em dezenas de casas de pagode por toda a cidade, sobretudo nas áreas acima (Moura, 2000, p. 254).

Pois bem. Voltemos agora o olhar para o itinerário recente da festa de forma a compreender a eclosão da indústria musical baiana que foi responsável por um verdadeiro *boom* da indústria fonográfica (baiana e brasileira entre a metade dos anos 1980 e o decênio seguinte).

Concordamos os que têm se debruçado sobre a questão (Guerreiro, 1997; Godi, 1997; Miguez, 1998; Góes, 2000; Moura, 2000; Rubim, 2000)

que foi nos últimos anos da década de 1980 que “alguma coisa forte e criativa” (Guerreiro, 2000) mexeu fundo com a paisagem musical da Cidade da Bahia. Contudo, a gestação da “interface” que resulta nessa “coisa forte” datava, então, já de alguns anos. Seus primeiros momentos vamos encontrá-los nos carnavais da segunda metade dos anos 1970 e princípios da década seguinte, quando imbricam-se transformações de peso experimentadas tanto pelo panorama sonoro como pela a configuração mesma da festa do ponto de vista sócio-espacial.

De uma perspectiva musical, localizamos aí os experimentos e inovações que interfaciando distintos gêneros e ritmos musicais anteciparam o surgimento da *axé music*. Nesse sentido, o pioneirismo é devido aos duetos e duetos que maravilharam os foliões da Praça Castro Alves e que foram protagonizados pelos trios elétricos *Armandinho, Dodô e Osmar e Novos Baianos*. O primeiro, renovado com a inclusão tanto de Armandinho – genial instrumentista e filho de Osmar Macedo, um dos criadores do *trio* – quanto de Moraes Moreira – compositor e cantor, ex-integrante do grupo dos *Novos Baianos* –, o responsável pela introdução de microfone e voz nas performances do *trio elétrico*. O outro, um conjunto que já desfrutava de algum sucesso no cenário da música brasileira, ao sair às ruas pela primeira vez em 1976 inova seja pelo repertório eclético que apresenta, seja, em particular, pela incorporação do teclado aos instrumentos do *trio* onde reinava até então, soberana, a guitarra elétrica. Datam dessa mesma época canções assinadas por Moraes Moreira em parceria com os poetas Antonio Risério e Fausto Nilo, numa linha que podemos chamar de *trieletrificação do ijexá*, portanto, um movimento que funda a aproximação entre a tradição musical do *trio elétrico* e a sonoridade rítmica do universo percussivo dos *afoxés* (e *candomblés*) inaugurando novas possibilidades de ritmos e estilos no Carnaval baiano.

Mas as mudanças não ficam restritas ao plano musical. Muda também o Carnaval de rua. Até então espaço privilegiado da folia popular, a rua é invadida pelas classes médias altas que desde há muito vinham preferindo fazer a sua festa nos bailes que animavam os clubes de elite da cidade – um modelo de festa que também era adotado pelos segmentos de classe média baixa nos clubes existentes em alguns bairros e subúrbios da cidade, quando animados foliões emendavam a folia diurna da rua, que ainda não varava a madrugada como atualmente, com concorridos bailes carnavalescos noturnos. A estimular essa invasão, contabilizamos tanto a explosão do *trio elétrico* – facilitada, e muito, pelas canções carnavalescas compostas por Caetano Veloso – quanto a presença crescente dos *blocos afro* que, na esteira do *Ilê Aiyê*, entraram em cena dando o tom, a cor e o sabor de novidade ao Carnaval baiano.

Os *blocos de trio*, aparato organizacional a partir do qual se dá a invasão das classes médias, propiciam o surgimento de inúmeras bandas e cantores. Em cima do *trio* – cada vez mais sofisticado tecnologicamente – além do microfone e dos teclados, instala-se a percussão característica dos *blocos afro*. O repertório musical que executam já não mais se restringe ao *frevo elétrico-baiano* – uma mistura de frevo pernambucano com a marchinha carnavalesca carioca.

Novas sonoridades rítmicas e, também, novo gestual. Não se trata mais de *pular* atrás do *trio* ou dentro do *bloco*. Danças coreografadas, em que se combinam a necessidade de um melhor aproveitamento do espaço físico da rua, cada vez mais exíguo, e o estilo aeróbico das academias de ginástica e seus padrões de beleza corporal, exigem quase que um treinamento do folião, tanto faz se seu *bloco* é de *trio*, se é *afro* ou se ele sai de *pipoca*¹⁸³. Introduzidas por Luís Caldas em 1986, as danças coreografadas vão, nos

¹⁸³ No carnaval da Bahia, chama-se de *pipoca* o folião que participa da festa de forma independente, isto é, sem que esteja associado a qualquer organização carnavalesca.

anos 1990, com a explosão do *pagode*, impor uma mudança ainda mais radical no gestual dos foliões, conforme faz notar Milton Moura:

A coreografia do pagode se configura como a solução para a nova demografia do Carnaval de Salvador. Não é mais viável a expansão característica da dança que se chama *pular atrás do trio*. As ruas estão repletas de associados dos blocos, no centro, e de outros foliões, em toda parte. Os passos do pagode baiano – um movimento que não implica deslocamento – permitem que todos dançam e se divirtam num espaço muito mais disputado que nos anos setenta, quando o trio se estabeleceu como o dono da cena (Moura, 2000, p. 255).

Estava, assim, aberto o caminho para as múltiplas hibridações que desaguariam, logo a seguir, no que genericamente passou a ser chamado de *axé music*, essa interface “harmônico-percussiva” que estabeleceu a ponte entre o “ritmo produzido nas periferias de Salvador” e os foliões-consumidores das classes médias e altas que dos salões dos clubes pularam em massa para dentro das cordas dos *blocos de trio* (Guerreiro, 2000, p. 133).

Mas, estabelecidas as ligações entre as tradições harmônicas do *trio elétrico* e a sonoridade rítmico-percussiva do ambiente *afro*, restava por construir uma outra ponte. Ou seja, a ponte que iria permitir a ligação entre esta “interface” musical *afro-elétrica-carnavalesca* batizada de *axé music* e o mercado, inaugurando, na Bahia contemporânea, com o desenvolvimento de uma indústria da música, a possibilidade de realização de uma lógica da indústria cultural fora do eixo Rio-São Paulo. Tal possibilidade é que veio garantir ao músico baiano a sua *Grande Chance* em “alcançar notoriedade, profissionalizar-se e ser cooptado pela indústria fonográfica para alçar vãos mais altos” (Rosário, 1998, f.3) sem que para isso fosse necessário que ele se transferisse, apenas com “régua e compasso”, para o Centro-Sul do país.

Certamente, um passo importante para a transformação das relações dos músicos e artistas baianos com a mídia, com o capital local e com a indústria fonográfica nacional decorreu do que Araújo (2000, p. 165) chamou

de processo de “pop-ização”, isto é, a transformação das canções, tanto da *axé music* como do *pagode*, em “fichas simbólicas’ a partir da sua produção por ‘sistemas peritos” (que devemos entender como o sistema de mediação da cultura através dos meios de comunicação de massa). De acordo com o raciocínio desenvolvido por Carlos Araújo,

A música ‘pop-izada’, isto é, tornada ‘pop’, agrega elementos dos quais a grande maioria do público gosta (a standardização promovida pela indústria cultural), ao mesmo tempo em que ‘limpa’ a música de características específicas que dizem respeito apenas a um pequeno grupo. A ‘pop-ização’ retira qualquer traço que revele a ligação da música com algum contexto – exceto quando a ligação com o contexto é parte da estratégia, mas aí se trata de um elemento racionalmente colocado nas músicas, e não algo surgido espontaneamente a partir de manifestações populares (Araújo, 2000, p. 165).

Contudo, ainda que o conceito de “pop-ização” encerre dados que devam ser levados em conta quanto ao processo de desenvolvimento midiático da música baiana, ele precisa ser relativizado posto que parece desconsiderar duas questões importantes. Uma, que a formatação do *pop* não significa pura e simplesmente o “esvaziamento” de características específicas das canções. A outra, que a idéia de público não pode ser tomada sob um prisma de absoluta homogeneidade. Daí a lúcida advertência do professor Milton Moura, para quem

A transformação de um estilo em *pop* não separa *totalmente* os elementos selecionados de seus contextos originários, portanto. Tampouco creio que procede afirmar, de forma simplificada, que um estilo, uma canção ou um repertório são recebidos desta ou daquela maneira pelo *público* como sujeito simples, uniforme ou homogêneo; o *público* é um somatório complexo, desafiando nossa capacidade de análise. É preciso reconstituí-lo mediante uma conceituação cuja operacionalidade não suponha o comprometimento de sua própria diversidade (Moura, 2000, p. 256).

Assim, tanto a *axé music* quanto o *pagode*, ainda que devidamente “pop-izados”, não se transmutam em um estilo tão somente nacional ou internacional. O mais correto parece ser a idéia de que um e outro

permanecem como formas musicais locais só que articuladas com o nacional e o global. Trata-se, portanto, do “local reconfigurado como nacional e internacional, sem deixar de ser local” (Moura, 2000, p.257).

E não é só quanto à construção do repertório propriamente dito da *axé music* e do *pagode* que esses senões devem ser considerados. Ou seja, a teia de convivialidades múltiplas que imbricando convivências e televivências caracteriza a Bahia contemporânea não apenas empresta sentido às composições musicais, como chega a elucidar momentos importantes e decisivos da constituição dessa indústria da música na cidade.

O fato é que, tendo como leito privilegiado o Carnaval baiano e as transformações que asseguraram a esta festa sua cara contemporânea, o mercado da música baiana desenvolveu-se em ritmo acelerado a partir de meados da década de 1980. Nessa perspectiva, dois fatos merecem de imediato serem considerados.

O primeiro diz respeito diretamente ao papel da rede de comunicação midiaticizada nos lances iniciais da constituição da indústria da música na Bahia e nos remete ao ano de 1984, quando um passo importante foi dado na direção. Nesse ano, a rádio *Itapoan FM* incluiu na sua programação musical diária uma canção¹⁸⁴ da banda carnavalesca *Chiclete com Banana* em pleno período das festas juninas. O sucesso junto ao público ouvinte não só foi imediato como duradouro. Pronto. Estava aceso o rastilho da “pólvora do sucesso” da música carnavalesca baiana: “tocar, durante todo o ano, o tipo de música que as pessoas gostavam de ouvir no carnaval” (Rubim, 2000, p. 86). Tinha início aí, no dizer de Moura (2000, p. 233, grifos do autor), o “transbordamento do *tempo de Carnaval*”.

¹⁸⁴ Trata-se da canção *Mistério das Estrelas*, um *galope* de autoria de Missinho e que consta do CD *Energia* (1984) gravado pela banda *Chiclete com Banana*.

O segundo, nos princípios da década seguinte, correspondeu a um outro "transbordamento" do Carnaval para o qual igualmente foi de grande importância a comunicação midiaticizada. Tendo já se expandido midiaticamente, tanto pela divulgação da sua música como pela transmissão de suas imagens via cobertura televisiva ou publicidade turística, o Carnaval baiano vai experimentar a expansão da sua geografia física para além dos limites da cidade, desdobrando-se, como já anotado, em carnavais temporões e micaretas que passam a ser realizadas em um sem número de cidades brasileiras¹⁸⁵. Expansão dos negócios da festa, como é óbvio, mas uma expansão largamente devida às possibilidades abertas pelo televivenciamento (à distância) da festa. Ou seja. Se num primeiro movimento o Carnaval pula, como anotado, da "rua pra tela" – quando a força do seu espírito lúdico-convivencial estimula a sua fruição televivenciada (por outros lugares) – à "rua" (de outras cidades) ele volta por estímulo mesmo da "tela" – quando televivenciado dá curso a novas convivências festivas (em outros lugares).

Mas o ano de 1984 deve também ser lembrado por um outro fato diretamente relacionado com a emergência da indústria da música baiana. Referimo-nos ao surgimento da banda *Acordes Verdes*, organizada por Wesley Rangel, proprietário da *WR Produções*. A banda, formada para trabalhar nas gravações do estúdio da *WR*, contava com a presença do músico e vocalista Luiz Caldas¹⁸⁶, já então um artista de *trio elétrico* que fazia sucesso com um estilo genericamente chamado de *lambada*. Ao ter uma de suas gravações inserida na programação da mesma *Itapoan FM*¹⁸⁷, a banda obteve uma boa receptividade do público ouvinte da rádio, numa outra

¹⁸⁵ O calendário 2002-2003 de carnavais fora de época e micaretas tem programado um total de 42 eventos (Carnaval, 2002).

¹⁸⁶ Além de Luiz Caldas (guitarras, vocais e arranjos), a *Acordes Verdes* era composta por Alfredo Moura (teclados), Carlinhos Marques (Baixo), Cezinha (bateria) e Carlinhos Brown (percussão), este último um nome que na década seguinte alcançaria a condição de estrela no cenário nacional e internacional.

¹⁸⁷ Segundo depoimento de Wesley Rangel, trata-se de uma versão com novo arranjo da canção americana Ms. Robinson (Paul Simon & Art Garfunkel) (Godi, 1997).

demonstração das possibilidades de mercado da música baiana de estilo carnavalesco para além dos limites da festa.

A relação que, em ambos os fatos, estabeleceram estúdio de gravação (o *WR*, de Wesley Rangel) e rádio (a *Itapoan FM*, cujo programador musical era o radialista Cristóvão Rodrigues) – um “namoro elétrico”, nas palavras de Godi (1997, p. 88) – significou uma ousada novidade no panorama musical-midiático baiano. Ou seja, um das rádios mais populares da cidade abria espaço na sua programação diária para músicas interpretadas por artistas baianos emergentes, gravadas em um estúdio local, e obtinha resposta positiva em termos de audiência¹⁸⁸. A partir daí o fogo comeu rápido o pavio que levaria ao sucesso, primeiro, da *axé music* e, a seguir, do *pagode*.

Em 1985, Luiz Caldas e Sarajane, também cantora de *trio elétrico*, aparecem, com alguma frequência, no programa *Discoteca do Chacrinha*. Em 1986, o mesmo Luiz Caldas explode com a música *Fricote*, que ficou popularmente conhecida como *Nega do Cabelo Duro* – a primeira gravação veiculada em rádio desta música foi feita ao vivo, pela *Itapoan FM*, numa apresentação da *Acordes Verdes* no clube do subúrbio de Periperi. Com o sucesso de audiência, a *WR* decide finalmente gravar o disco de Luiz Caldas que, já então, tinha sete canções tocando nas rádios de Salvador (Godi, 1997).

1987 chega como um ano decisivo nesse percurso em direção à ampliação explosiva do mercado da música baiana, inclusive para fora da Bahia. Gerônimo grava o *single* *Eu Sou Negão* (o título da canção é *Macuxi Muita Onda*), isto depois da canção – originalmente um protesto-desabafo do compositor feito de improviso durante o Carnaval de 1986 por conta da invasão “do espaço do bloco afro pela potência sonora do trio elétrico” (Guerreiro, 2000, p. 22) – se tornar um sucesso de audiência a partir de uma

¹⁸⁸ O hit *Mistério das Estrelas*, do *Chiclete com Banana*, também havia sido gravado no Estúdio *WR*.

gravação artesanal feita ao vivo, num *show* do cantor, pelo diretor artístico da rádio *Itaparica FM* (Godi, 1997). Uma mistura de ritmos caribenhos e *ijexá*, *Eu Sou Negão* abriu caminho de mercado para a *levada* dos *blocos afro*, cujos primeiros discos, gravados poucos anos antes, não tinham chegado a alcançar grande sucesso.

No Carnaval deste mesmo ano, uma música do *Olodum*, o *samba-reggae*¹⁸⁹ de autoria de Luciano Gomes dos Santos intitulado *Deuses, Cultura Egípcia, Olodum*, popularmente conhecida como *Faraó*, desde meados de 1986 cantada e dançada nos ensaios do bloco, no Maciel-Pelourinho, se torna o “símbolo da mudança do panorama musical de Salvador” (Guerreiro, 2000, p. 24). Logo após o Carnaval, aparecem as primeiras gravações em estúdio da música do *Olodum*, em interpretações de Margareth Menezes, Djalma Oliveira, *Banda Mel* e *Banda Reflexu's* – este grupo chegou a vender 700 mil cópias do CD e fazer uma turnê por dezoito estados brasileiros (Guerreiro, 2000). Em seguida é a vez do próprio *Olodum* gravar *Faraó* no primeiro disco do grupo, *Egito Olodum Madagascar* e dar início a um sem número de shows por todo o país. Ainda em 1987, a banda de um outro importante *bloco afro*, o *AraKetu*, também grava o seu primeiro CD. Na cidade, se canta e se dança músicas do *Olodum*. O estilo *afro* vive, então, o seu ápice (Moura, 2000).

A antropóloga e estudiosa da música baiana Goli Guerreiro resume a efervescência do período, dando conta da expansão nacional da produção musical baiana com estas palavras:

A *axé-music* se transforma na grande novidade do *show biz*. A imprensa do eixo Rio-São Paulo desembarca em Salvador para investigar o novo movimento musical baiano. A mídia televisiva passava a produzir e veicular imagens dos blocos afro de Salvador. Assim, a *axé-music* se transformava num fenômeno de mídia e sinaliza sua ascensão nacional. (Guerreiro, 2000, p. 134, grifos da autora).

¹⁸⁹ Sobre o *samba-reggae*, essa genial invenção-criação do músico baiano Neguinho do Samba, consultar Guerreiro (2000).

No ano seguinte, 1988, o *Olodum* grava a faixa *Obvious Child* do disco *The Rhythm of the Saints*¹⁹⁰ do americano Paul Simon e participa do show deste artista no *Central Park*, em Nova York, e Margareth Menezes também chega ao mercado internacional, pelas mãos do músico *pop* internacional David Byrne. Começava aí a inserção da música baiana no circuito da chamada *world music*, rótulo criado pela indústria fonográfica internacional para abrigar a multiplicidade de estilos musicais marcadamente “étnicos” e, logo, “exóticos”, e que se tornou, com a expansão de selos especializados, um nicho altamente dinâmico e promissor para o mercado discográfico. Ainda que não se possa falar de um sucesso internacional contínuo e de grande amplitude de artistas e músicos baianos, não há dúvidas de que a *axé music*, o *samba-reggae* e as produções mais recentes da cena musical baiana, com o merecido destaque para o som *afro pop* de Carlinhos Brown, se encaixam como uma luva na categoria *world music* – que de tão interessante como fatia de mercado, já configura uma categoria específica da edição anual do *Grammy*, a premiação mais importante da indústria fonográfica internacional, à qual têm comparecido com alguma frequência nomes brasileiros e que já teve entre seus ganhadores, nos anos mais recentes, Milton Nascimento, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Se os anos 1980 acolhem a emergência da indústria da música na Bahia, o decênio seguinte, por sua vez, é caracterizado, em especial, pelo *boom* da indústria musical baiana no cenário nacional, na esteira da consolidação, em definitivo, da configuração *afro-elétrico-empresarial* do Carnaval baiano. Aqui, merecem registro, ainda que sumariamente, os principais aspectos que conformam a feição contemporânea dos festejos carnavalescos, uma festa crescentemente espetacularizada, midiaticizada e formatada como mercadoria para a indústria do turismo.

¹⁹⁰ Cf. Paul SIMON, *Obvious Child* (Paul Simon, *The Rhythm of the Saints*, New York, Warner Bros. Records Inc., 1990).

O circuito Barra-Ondina, que experimentara os primeiros passos na década anterior com os *encontros* promovidos por *blocos de trio* como o *Eva* e o *Camaleão*, é incorporado oficialmente aos festejos, inclusive contando com a presença de alguns *blocos afro* – o *Olodum* faz o seu primeiro desfile neste circuito ainda em 1988. O calendário da festa é ampliado com a inclusão da quinta-feira – a sexta-feira já havia sido integrada aos festejos, por decreto do governo estadual, desde 1982.

O modelo organizativo-empresarial inaugurado pelos *blocos de trio* se expande, tornando-se hegemônico tanto do ponto de vista da organização da festa, com a ocupação dos seus melhores espaços e horários, quanto na apropriação do mercado carnavalesco. Os principais blocos dessa categoria exibem, crescentemente, uma sofisticação tecnológica, com a transformação do *trio elétrico* em grandes e potentes usinas sonoro-eletrônicas, e, também, gerencial, com a adoção de práticas e inovações cada vez mais racionalizadoras, voltadas para o disputado mercado da festa. Entre estas, destacam-se tanto a criação dos chamados *blocos alternativos*, estratégia desenvolvida pelos maiores *blocos de trio* para a ocupação e consolidação do circuito Barra-Ondina, quanto a utilização generalizada dos chamados *comissários de bloco*, figuras-chave na captação de sua clientela – na virada dos anos 1990, a grande inovação, já informada, vem com a criação da *Central do Carnaval*.

Crescem numericamente e os maiores e mais importantes estabelecem simbióticas parcerias com bandas e artistas, base a partir da qual se desdobra uma cadeia de negócios englobando, além do Carnaval propriamente dito, uma multiplicidade de eventos e *shows* pré e pós-carnavalescos na cidade, os carnavais temporões e micaretas fora de Salvador e, claro, o mercado fonográfico. Surgem e se consolidam, em grupo ou isoladamente, as *estrelas da axé music*: Daniela Mercury, Bell Marques e o *Chiclete com Banana*, Durval Lelys e o *Asa de Águia*, Ricardo Chaves, Márcia

Freyre, Netinho, Ivete Sangalo, *Banda Cheiro de Amor*, *Banda Beijo*, *Banda Eva*, etc.

Quanto aos *blocos afro*, o quadro, no entanto, é bem diferente. Ainda que enquanto “vetor estético” tenham a sua presença garantida e em alta – afinal representam, para a mídia e o mercado turístico, em conjunto com o *trio elétrico*, a *cara do Carnaval baiano contemporâneo* –, do ponto de vista empresarial e político exibem grande fraqueza. Assim, ocupam os lugares e horários menos importantes da festa e enfrentam grandes obstáculos na captura de patrocínios, fator absolutamente imperativo para garantir o suporte tecno-empresarial necessário à participação nos festejos e em seus desdobramentos. Com efeito, e à exceção do *Filhos de Gandhi*, cujas relações conservadoras com o universo da política garantem a este *afoxé* preciosos favores da burocracia estatal entre os quais um lugar cativo na montagem do “Produto Bahia” comercializado pelo mercado turístico, tal situação é vivida pela totalidade das entidades *afro* – cujo número, a cada ano, diminui a olhos vistos –, inclusive por alguns dos seus ícones como o *Ilê Ayiê* e o *Olodum*, em que pese a sua adesão explícita ao concerto político-governamental que domina a Bahia.

Aliás, esse quadro não é privilégio exclusivo de *blocos afro* e *afoxés*. Estende-se ao conjunto das entidades carnavalescas que, por não disporem de aparato tecno-empresarial (e político), crescentemente vêm bloqueadas ou, no mínimo, reduzidas as suas possibilidades de participação no Carnaval. Dessa condição não escapam nem os *trios elétricos* chamados de *independentes*, isto é, que não estão vinculados a blocos, a não ser nos casos em que artistas de peso assumem, com o seu nome e capacidade de articulação tanto política quanto empresarial, a montagem do trio – como é o caso de Carlinhos Brown, Gilberto Gil, Margareth Menezes e, desde o último Carnaval, também Daniela Mercury que oficializou sua desvinculação do formato *bloco de trio*.

Lembrando que os artistas ligados às entidades *afro*, às voltas com grandes dificuldades em termos de gravação e divulgação dos seus trabalhos, não conseguem fazer decolar carreiras-solo – o sucesso de Tatau não está desvinculado do *AraKetu*; Margareth Menezes é uma artista independente (mas que nunca chegou a ter seu trabalho alcançando grandes vendagens); Carlinhos Brown teve sua carreira impulsionada, também, por fatores extra-Carnaval, graças ao seu reconhecimento como músico e compositor por figuras como Caetano Veloso e Marisa Monte – Milton Moura acerta em cheio quando diz que

Este padrão de espetáculo [do Carnaval baiano] coloca um problema insolúvel para os pequenos blocos e afoxés. Seu impacto passa a ser quase nulo, pois elementos do estilo de que eram depositários e guardiões foram incorporados por entidades fortes, armadas com possantes auto-falantes, guarnecidas de muitos cordeiros durante o cortejo, com presença na imprensa, tendo como interlocutores artistas famosos. A partir daí, declinam consideravelmente estes remanescentes do Carnaval doméstico de Salvador (Moura, 2000, p. 246).

7.3 A indústria fonográfica na Bahia

“Gravado pelo Baiano na Casa Edison, Rio de Janeiro”. É esta a inscrição que consta do primeiro disco gravado no Brasil, em 1902. A música gravada, um *lundu* intitulado *Isto é bom*. O compositor, o baiano Xisto Bahia. O intérprete, também um baiano, o santamarense Manuel da Paixão, conhecido como *Baiano* (Teixeira, 1998b; Lisboa, 1990).

A *Baiano* seguiram-se, numa lista quase interminável, inúmeros outros baianos que, como músicos, compositores ou intérpretes, marcaram (e marcam) significativamente o panorama da indústria fonográfica brasileira. Em comum com esse primeiro disco gravado, um fato: as gravações jamais foram feitas na Bahia. Ou seja, para mostrar seus trabalhos e alcançar o

sucesso, músicos, compositores e intérpretes, de Assis Valente a Dorival Caymmi, de João Gilberto a Caetano Veloso, era obrigatória a mudança para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Ou seja. Em se tratando de música, a Bahia teve sempre matéria-prima, e de primeira. O que jamais chegou a ter foi a possibilidade de artistas locais gravarem aqui os seus discos¹⁹¹ e a partir daqui construir sua carreira profissional.

Até os anos 1980, os poucos estúdios de gravação existentes em Salvador estavam atrelados às agências de propaganda, para as quais produziam *spots* e *jingles* publicitários. De resto, a produção industrial de música, como aliás toda a produção de cultura subordinada a uma lógica de indústria cultural, estava concentrada no eixo Rio- São Paulo.

Essa situação começa a se alterar, no sentido da instalação de uma indústria da música na Bahia – que registramos mais atrás como uma significativa reversão da tendência de concentração e centralização da indústria cultural no Sudeste do país –, só a partir de meados da década de 80 do século passado. O pano de fundo dessa mudança, já o descrevemos, foi o desenvolvimento do Carnaval *afro-elétrico-empresarial* com seus artistas e sua produção musical, o *samba-reggae*, a *axé music*, e o *pagode baiano*. Mas há um aspecto que deve ser destacado quanto à emergência de uma produção industrial de música na Bahia. Este se refere ao suporte tecno-empresarial da indústria fonográfica que então começa a se constituir na cidade.

Desse ponto de vista, salta aos olhos a importância de Wesley Rangel e sua *WR Produções*, empresa cuja história recente, anota Antonio Godi e

¹⁹¹ Em 1969, Caetano Veloso – que juntamente com Gilberto Gil encontrava-se confinado na Bahia por imposição do regime militar – gravou parte do seu terceiro disco nos quatro canais do estúdio da *J.S. Publicidade*. Ainda em 1969, e antes de seguirem para o exílio londrino, Caetano e Gil realizaram um show de despedida no *Teatro Castro Alves* que, gravado ao vivo pela Philips, resultou no disco *Barra 69*. Em ambos os casos, no entanto, as gravações decorreram exclusivamente de razões de ordem política, nada tendo a ver com a questão da indústria fonográfica.

reconhecemos todos, “se confunde com a trajetória de inserção e sucesso da música afro-carnavalesca no mercado discográfico baiano” (Godi, 1997, p. 86) – e brasileiro, podemos acrescentar.

Presente no mercado desde 1975, quando montou um pequeno estúdio de 4 canais onde eram gravados *spots* para publicidade, a *WR* dispõe atualmente de um corpo de técnicos altamente qualificados à frente de sete sofisticados estúdios, o último dos quais dotado com 48 canais para gravação e mixagem – fruto de um investimento de aproximadamente US\$ 1,5 milhão – que coloca a *WR* em igualdade de condições, do ponto de vista tecnológico, com qualquer grande estúdio nacional ou estrangeiro. Daí que os principais nomes da música baiana, como Daniela Mercury, *Chiclete com Banana* e *Araketu*, por exemplo, recorram a *WR* para a gravação dos seus discos (*WR*, 1997).

Coube à *WR*, como indicamos mais atrás, dar o pontapé inicial do mercado da música em Salvador quando, em 1984, Wesley Rangel produziu, gravou e articulou com emissoras FM baianas a divulgação do disco da banda *Acordes Verdes* liderada por Luís Caldas, abrindo o caminho para o sucesso da *axé music* e posteriormente do *pagode baiano*. Todavia, o *boom* da música baiana em termos de mercado fonográfico só vai se dar quando Daniela Mercury atinge, com o lançamento, em 1992, do seu CD *O Canto da Cidade*, a marca de 1 milhão de cópias vendidas. Até então, a indústria fonográfica nacional olhava à distância o sucesso dos artistas baianos ligados ao Carnaval, em que pesem tanto a completa aceitação local de suas produções quanto a sua presença em programas televisivos de grande audiência nacional e até mesmo a vendagem de discos que, em vários casos, já superava a casa das cem mil cópias. Observam Almeida & Pessoti que

Como as grandes gravadoras de música, além das emissoras de rádio e TV, concentravam-se no eixo Rio-São Paulo, a indústria via com

desconfiança a possibilidade dos baianos lançarem selos próprios para vender sua música (Almeida & Pessoti, 2000, p. 101).

Na metade dos anos 1990, a relação dessas corporações com a música baiana, no entanto, já era bem outra. E isto, certamente, por conta da participação expressiva da produção dos artistas baianos na expansão do mercado fonográfico brasileiro que, a essa altura, tinha 78% da sua produção representada por músicas brasileiras. Este mercado, que no início da década ocupava a 14ª posição no mercado mundial de discos, produzindo 45,18 milhões de unidades e faturando US\$ 449,8 milhões, cresce, entre 1991 e 1997, 160%, passando a ocupar o 6º. lugar, com uma produção de 117 milhões de cópias e um faturamento de US\$ 1,25 bilhão, atrás apenas dos Estados Unidos, Japão, Alemanha, Reino Unido e França (Associação, 2001).

Quanto à participação da música baiana no mercado discográfico nacional, os números não pararam de crescer ao longo de quase todo o decênio. Em 1996, por exemplo, o grupo de pagode *É o Tchan*, contratado da *Polygram*, um dos gigantes do setor fonográfico e primeira do *ranking* entre os selos que atuam no Brasil, ultrapassa, com o CD *Na Cabeça, na cintura*, a marca de 2,5 milhões de cópias, superando de longe as nem por isso desprezíveis 800 mil unidades do trabalho anterior. Ao final da década dados estimados contabilizavam um total próximo a 10 milhões de discos vendidos. Outros grupos e artistas também vendem, e bem, no mesmo período. Daniela Mercury e as bandas *Chiclete com Banana* e *Eva* chegam, individualmente, a 5 milhões de cópias vendidas. A banda *Cheiro de Amor* crava a marca de 4 milhões; o *AraKetu* e *Banda Asa de Águia*, 3 milhões cada; a *Timbalada*, 2,5 milhões; e, *Netinho*, 2 milhões (Gravadora, 1997; Almeida & Pessoti, 2000).

Em visita à Bahia, os dirigentes da multinacional *Polygram* – que tem no seu *cast* boa parte dos principais nomes da música baiana, responsáveis,

conjuntamente, por 32% dos 22 milhões de unidades vendidos em 1997 pela gravadora – já com os olhos voltados para as possibilidades da música baiana atingir o mercado internacional, declararam:

Passamos a perceber que a música produzida na Bahia além de conquistar o país, reúne todos os ingredientes para agradar ao estrangeiro, principalmente o europeu; é uma música típica para exportação e aos poucos estamos sentindo o resultado com a boa vendagem de alguns produtos no exterior (Gravadora, 1997).

Mas afinal, o que se quer dizer quando se está falando da existência de uma indústria fonográfica na Bahia, já que não estão sediadas no Estado as grandes gravadoras multinacionais que dominam o mercado do disco, nem existem fábricas de CDs? Pois bem. A rigor, o que existe no Estado é um parque expressivo de estúdios de gravação, seja do ponto de vista numérico seja no que concerne à qualidade técnica do trabalho que realizam e que consiste basicamente na produção de discos em estúdio ou a partir de *shows* ao vivo.

Compõem este parque, ao lado da *WR Produções*, o maior e mais bem equipado de todos, vários outros estúdios de porte médio, regra geral vinculados a produtoras fonográficas criadas pelas bandas e artistas da *axé music* – estas, empresas pequenas mas com uma invejável infra-estrutura tecnológica e gerencial e dotadas de uma rede complexa de profissionais especializados em produzir e assegurar o acionamento, articulação e dinamização da cadeia *carnavalesco-midiático-mercantil* das *estrelas* da música baiana – alguns pequenos estúdios de pré-gravação e mais de duas centenas de estúdios *de garagem*, estes utilizados normalmente para ensaios das incontáveis bandas de todos os gêneros musicais que existem aos borbotões em Salvador (Almeida & Pessoti, 2000).

A grande novidade, anteriormente registrada como uma reversão da concentração e centralização da lógica de indústria cultural no Brasil, é que

as seis grandes gravadoras que abocanham 90% do mercado fonográfico brasileiro (*Polygram, Som Livre, Sony, BMG, EMI-Warner e WEA*) e que anteriormente terceirizavam a gravação de seus discos no eixo Rio-São Paulo, passaram a recorrer à capacidade de produção musical que se desenvolveu na Bahia – , além, é claro, de também encontrarem aqui artistas e formas musicais com grandes possibilidades de mercado.

Como lembram Paulo Henrique Almeida e Gustavo C. Pessoti,

Todas as etapas da produção musical de um disco podem ser feitas na Bahia: criação e escolha do repertório, seleção de músicos e arranjadores profissionais, definição da forma que tomará a música gravada, gravação e mixagem do CD (Almeida & Pessoti, 2000, p. 101).

Mas lembram, também, estes dois estudiosos da questão, que estas etapas, que no conjunto chamamos de produção musical e que se resumem praticamente ao trabalho realizado em estúdio, representam o “primo pobre” da indústria fonográfica. Isto porque o que garante os gigantescos lucros do setor é a distribuição do disco já pronto, fase à qual correspondem, também, os altos investimentos promocionais necessários à divulgação via sistema midiático, particularmente junto às emissoras de rádio e televisão. Já os estúdios de gravação, por seu turno, são obrigados a suportar um alto investimento em instalações, equipamentos e pessoal especializado mas, em contrapartida, obtêm uma receita que decorre exclusivamente do contrato que assinam com o artista para efetuar a produção/gravação do disco ou do aluguel das suas instalações para artistas que têm a sua própria produtora fonográfica.

Especializada na etapa menos rentável do mercado fonográfico, isto é, a produção e gravação de discos, a indústria da música na Bahia, quando considerada isoladamente, não chega a produzir grande impacto na economia do Estado. Vejamos porque.

Dados estimados dão conta de que são produzidos à volta de 50 CDs anualmente na Bahia que resultam, tomando os números observados para a década de 1990, numa vendagem aproximada de 5 milhões de unidades/ano. Com um preço no varejo de R\$ 20,00 por disco, o total das vendas chegaria a R\$ 100 milhões. Acontece que desse total, no máximo 10% (R\$ 10 milhões), em média, retornam à Bahia, como pagamento efetuado pelas grandes gravadoras sediadas fora do Estado às produtoras fonográficas dos artistas e bandas baianas, valor que, não há dúvidas, é pouco significativo do ponto de vista da economia estadual (Almeida & Pessoti, 2000).

Todavia, tomada num contexto mais amplo, a indústria da música produz efeitos na economia estadual em grau consideravelmente mais elevado. Isto porque, nessa perspectiva, passa a ser computado um conjunto expressivo de atividades e fluxos que impactam positivamente a economia estadual, e cuja realização é evidentemente indissociável da produção musical baiana. Numa mirada rápida, aí podemos incluir: os múltiplos negócios que dão corpo ao mercado do Carnaval, inclusive aqueles relacionados com a indústria turística; as dezenas de micaretas e carnavais temporões, que funcionam movidos a artistas, *trios elétricos* e franquias de *blocos de trio* do Carnaval baiano; o extenso e intenso calendário anual de *shows* realizados por artistas e grupos musicais baianos, tanto dentro quanto fora do Estado (e do país); a grande participação da música baiana na programação de boa parte das emissoras radiofônicas locais; o consumo, pelos baianos, de discos de artistas baianos gravados na Bahia.

Um outro efeito econômico que decorre diretamente da indústria da música na Bahia e que merece ser destacado é o volume de emprego gerado pelas atividades desse mercado musical. Empresários do setor estimam em 5 mil o número de postos de trabalho criados diretamente pela produção de música na Bahia. Mas, de acordo com os economistas Almeida & Pessoti

(2000), este número está subestimado. Recorrendo a dados da *Pesquisa de Emprego e Desemprego – PED* estes pesquisadores dão conta da

existência de cerca de 8,5 mil pessoas trabalhando em somente cinco das ocupações tipicamente vinculadas à música: cantores, compositores, músicos, operadores de equipamentos de som, artesãos e operários da indústria de instrumentos musicais. Se forem considerados os postos de trabalho em outros segmentos, inclusive no comércio de discos, instrumentos e equipamentos, o número de pessoas que vive da música no Estado da Bahia deve ser certamente bem maior (Almeida & Pessoti, 2000, p.103-104).

Mas, desde os últimos dois anos da década de 1990, a música baiana vem experimentando uma queda da sua participação no mercado de discos, no que tem sido chamado de “crise da axé music”, particularmente pela imprensa do Centro-Sul do país. No entanto, esta parece ser uma explicação por demais simplista, uma vez que desconsidera o fato de que, a rigor, a crise não é exatamente de um gênero musical, mas sim da indústria fonográfica como um todo que atingiu tanto o mercado brasileiro quanto o mercado internacional.

Com efeito, o mercado fonográfico nacional, que crescera vertiginosamente entre 1992 e 1997, começa a declinar a partir de 1998. Nesse ano, já experimenta, em relação ao anterior, uma desaceleração das vendas totais, quando o número de discos vendidos caiu de 117 milhões para 105 milhões e o faturamento reduz-se US\$ 1,25 bilhão para US\$ 1,05 bilhão. Em 1999, então, a crise se instala de vez no setor e o Brasil, que em 1997 ocupava o 6º lugar no *ranking* dos maiores mercados nacionais, passa para o 11º posto. O número de unidades comercializadas cai 24%, fixando-se em 80 milhões de cópias, e o faturamento registra uma queda recorde de 59%, não ultrapassando a marca dos US\$ 429 milhões.

Como é evidente, não se sustenta qualquer tentativa de justificar essas mudanças unicamente a partir da crise de um gênero musical –muito menos

quando se observa que, na larga maioria dos casos, a explicação parte de considerações que insistem em rotular negativamente a música carnavalesca baiana, classificando-a como sendo de “baixa qualidade”. Ora, como é óbvio, gêneros e formas musicais submetidos intensamente a uma lógica de indústria cultural – como aconteceu particularmente com a *axé music* por um período bastante longo – tendem a experimentar o que Gilberto Gil (Gil, 2000) chamou, recorrendo à uma terminologia própria das engenharias, de “fadiga de material”, fato que na sua opinião aponta para um “ciclo de renovação” – percepção em tudo distinta da que podemos encontrar em alguns críticos, intelectuais e mesmo outros artistas, que de forma preconceituosa preferem falar da “morte da *axé music*”.

Assim, evitando a subjetividade que informa uma certa “polícia do bom gosto” que historicamente costuma patrulhar determinadas manifestações artístico-culturais, vamos recorrer a elementos objetivos que possam levar a uma compreensão mais consistente da crise da indústria fonográfica brasileira a qual, como não podia deixar de ser, produziu efeitos negativos sobre a música carnavalesca baiana.

Nessa perspectiva, dois elementos devem ser anotados. O primeiro, de caráter geral, corresponde à crise do Real, que resultou “na desvalorização da moeda brasileira e numa quase recessão econômica” (Almeida & Pessoti, 2000, p. 104). Assim, dispondo de menos recursos para gastar, os consumidores reduziram a aquisição de bens considerados supérfluos, entre os quais estão incluídos os CDs. O segundo elemento se refere especificamente ao setor, e diz respeito ao aumento da pirataria, isto é, a duplicação e distribuição ilegal de material musical gravado que se verifica em duas grandes modalidades. Uma, a produção industrial de discos falsificados. A outra, chamada de pirataria *on line*, realizada pela Internet através do *download* de arquivos digitais de som, músicas gravadas que estão em *sites* da rede mundial de computadores.

Enquanto o primeiro elemento, a crise econômica, tem um caráter conjuntural – o que significa que, superada a crise, o mercado, provavelmente, voltará a crescer¹⁹² – o segundo inscreve-se num plano que podemos considerar como estrutural pelo que representa para a indústria fonográfica tanto economicamente quanto do ponto de vista tecnológico.

Este segundo elemento, portanto, não é específico do mercado brasileiro, em que pese ser o país o segundo no *ranking* mundial da pirataria musical, perdendo apenas para a Rússia. Segundo a Associação Brasileira de Produtores de Discos – ABPD, no Brasil, 50% dos CDs vendidos são falsificados, o que representou um prejuízo para o setor em 2001 de cerca de US\$ 300 milhões, aos quais devem ser acrescidos mais US\$ 150 milhões correspondentes à sonegação de impostos (Associação, 2001).

Do ponto de vista do mercado fonográfico mundial, os impactos negativos da pirataria são, também, deveras preocupante. Dados da Internacional Federation of the Phonographic Industry – IFPI, referentes ao comportamento do mercado mundial no 1º semestre de 2001, apontam uma queda de 5% em valor e 6,7% em unidades comparado com o mesmo período em 2000, ficando as razões deste declínio por conta dos elevados índices de falsificação de CDs e da alta pirataria musical *on-line* em todos os principais mercados do mundo, com exceção do Reino Unido e da França (International, 2001). Nos Estados Unidos, por exemplo, que representam mais de 40% do mercado mundial de discos, as quedas nas vendas em 2001 (2,5% em valor e 7,0% em unidades), resultado do efeito combinado da recessão da economia norte-americana e da pirataria *on-line* – 25% dos consumidores consultados por uma pesquisa informaram terem trocado a compra de novos discos por

¹⁹² Com efeito, já em 2000 o mercado fonográfico no Brasil voltou a crescer, com o setor apresentando um faturamento de US\$ 877 milhões o que elevou o país à condição de 7º maior mercado nacional de discos. Para os próximos anos, gravadoras e empresas de consultoria vêem o mercado da música de forma promissora e estimam que, em 2005, o mercado fonográfico brasileiro deverá estar faturando algo próximo a US\$ 1.700 milhões (Associação, 2001).

downloads ou cópias gratuitas feitas via Internet – levaram à redução do preço do CD no comércio varejista, que passou de cerca de US\$ 13 para US\$ 9,99 (Preço, 2002; Recording, 2002).

Neste quadro, a hipótese adiantada por Almeida & Pessoti parece dar conta corretamente da problemática quer do mercado brasileiro, quer das perspectivas futuras que estão se desenhando para a indústria fonográfica como um todo. Segundo eles,

o que se assiste hoje no Brasil não é simplesmente uma crise do Axé e do Pagode, mas o início do fim de um ciclo, a era do CD. No futuro, do mesmo modo que ocorreu com a 'fita K-7', o CD tenderia a ser 100% produzido no mercado negro. A indústria fonográfica lutaria para sobreviver optando por novos suportes e novos vetores para a música: arquivos digitais, sites e portais de venda direta, rádios virtuais (Almeida & Pessoti, 2000, p. 105).

E quanto à indústria da música na Bahia, quais as perspectivas e desafios que estão colocados daqui pra frente?

Certamente e diferentemente do que muitos possam pensar, a questão do desenvolvimento dessa indústria não passa pela instalação de fábricas de CDs no Estado. Além do fato de que no país as sete empresas de prensagem de discos existentes estarem funcionando com capacidade ociosa, é bom lembrarmos que o CD tenderá, crescentemente, a se tornar um artigo industrial de valor declinante face aos novos desafios tecnológicos e de mercado que a indústria fonográfica vem enfrentando.

Também não é factível imaginarmos que as grandes gravadoras/distribuidoras decidam mudar-se para a Bahia, daí que a indústria da música por aqui continuará a enfrentar o seu maior problema, isto é, a ausência de selos fortes com capacidade para atuar no mercado. Quanto a essa importante questão, observemos o que apontam Almeida & Pessoti:

É o selo que garante o contrato do artista e a distribuição de seu disco. Não é provável a participação do capital externo nesta área – as multinacionais instaladas no Rio e São Paulo não têm interesse no fortalecimento de selos baianos. É verdade que existem pelo menos cinco selos fonográficos pequenos na Bahia (NE, Discos, Canto da Cidade, WR e Sons da Bahia), mas estes empreendimentos são para projetos secundários das produtoras baianas. O custo para manter um selo funcionando é muito alto e o mercado baiano não tem escala suficiente para permitir um projeto de maior fôlego, capaz de se firmar como uma alternativa de distribuição aos selos das grandes gravadoras instaladas no País (Almeida & Pessoti, 2000, p. 106).

Duas questões-desafio, então, se apresentam como fundamentais para o desenvolvimento futuro da indústria da música baiana. Trato aqui da primeira. Esta se insere na perspectiva de transformação tecnológica que desafia o setor fonográfico como um todo. Ou seja, a Bahia precisa dar um passo à frente e adiantar-se à revolução que se anuncia com a substituição gradativa dos suportes materiais de que depende hoje a indústria do disco (CDs, DVDs, etc.) pelos suportes eletrônico-digitais que através dos espaços virtuais estarão alimentando o mercado de produção e consumo *on-line* de música. Nesse sentido, o caminho a ser trilhado aponta para investimentos em marketing, logística e qualificação técnico-profissional de forma a propiciar à música baiana canais de divulgação e venda através de “portais” na Internet (Almeida & Pessoti, 2000).

A segunda questão se inscreve no plano mesmo da criação cultural. É, por conseguinte, uma questão que não concerne tão somente à indústria da música mas à própria contemporaneidade cultural de Salvador. Pois bem. O tratamento desta questão-desafio estará compondo as *últimas palavras* a que terá ainda direito este trabalho. Vamos a elas.

ÚLTIMAS PALAVRAS

O *brevíssimo* Novecentos, vimos, impactou fundo e forte a organização do campo cultural baiano. Por volta dos anos 1950, quando a cidade se ia desenhando moderna, teve lugar a constituição do próprio campo cultural como esfera autônoma. Experimentou, então, o campo, o vendaval sígnico apelidado de *renascença baiana*. Na seqüência, década dos sessentas adentro, *esvaziou-se* a cultura. Apequenou-se o campo, então, por conta de suas próprias debilidades e, também, por força do cenário político nacional, este, dominado pelas políticas autoritárias do regime militar. Na metade dos setentas, com a cidade ensaiando os passos iniciais como metrópole contemporânea, é a vez de um terremoto sacudir o campo cultural – e, no limite, a própria cidade: a juventude negromestiça baiana entra em cena, invade a festa e instala, na rua e na tela, o *afro*. Reorganiza-se, por então, o campo cultural, que passa a incorporar, em posição privilegiada, aparatos e lógica midiáticos que desde a década anterior já haviam estreado em terras baianas. A esfera da cultura estabelece ligações íntimas com o mundo do turismo. Constituem-se, aí, os pressupostos que, entre os oitentas e os noventas, vão dar forma e força a um mercado da cultura subordinado, já agora, a uma lógica de indústria cultural, com certeza a grande novidade do *fin de siècle* no campo cultural baiano.

É bom recordar que, como discutido mais atrás, estas transformações ocorridas em diferentes momentos da *curta* centúria não deixaram de expressar, no terreno da cultura, os movimentos que estabeleceram os contornos, as imperfeições, as exclusões e os conflitos seja da Salvador moderna, seja da sua feição contemporânea de metrópole.

Como capturar, então, o sentido de contemporaneidade que informa os traçados físicos e eletrônicos conformadores do campo cultural baiano? Numa perspectiva *sociocomunicacional*, Albino Rubim *clica* uma resposta em grande angular afirmando ser esta

contemporaneidade produzida pela forte mestiçagem de traços tradicionais e modernos; pela coexistência de modalidades e teias de comunicação convivenciais e televivenciais, com a vivência à distância possibilitada pelas mídias; enfim, pela presença de uma cultura local — entranhada em um essencial território simbólico — e de uma cultura globalizante, marcada por fluxos e estoques simbólicos desterritorializados. Tais conjunções incorporam e desenvolvem estoques, fluxos e composições que produzem a síntese cultural única chamada Bahia. (Rubim, 2000, p. 83-84)

É à volta dessa “síntese” que a cidade contemporânea é (re)inventada e (re)significada. Da “boa terra” passa a “terra do Axé”. O (novo) texto identitário que emerge dos nós que sustentam a teia imbricadora de fluxos comunicacionais e repertórios culturais afirma uma *afro-baianidade* como seu signo maior (Rubim, 2000). Nessa fonte, vai buscar a economia do lúdico seu nutriente fundamental, sua mercadoria de preço mais elevado. É ela que fornece o estoque simbólico vital à lógica de indústria cultural que atravessa o campo cultural baiano contemporâneo.

Mas é absolutamente simplista e reducionista o raciocínio que supõe ser essa Bahia (re)significada uma mera invenção da mídia, um simples produto formatado pelo negócio do turismo. Se não é possível, por óbvio, desconhecer a potência dos aparatos midiáticos, o papel privilegiado que desempenham na conformação deste discurso identitário, também é igualmente impossível que se desconheça (ou se despreze) a seminal importância que tem a potente e persistente rede de práticas culturais, em particular nos planos religioso e festivo, que recobre a cidade com seu estoque de tradições, sensibilidades e matrizes estéticas e “que dá vida, faz

interagir e configura esse recente registro identitário” da Bahia (re)inventada (Rubim, 2000, p. 84).

Melhor caminho trilharemos se dermos curso a uma compreensão que privilegie o complexo jogo de múltiplas interações simbólicas que dá sentido à idéia de uma contemporaneidade cultural baiana e seu(s) texto(s) identitário(s). Um jogo sempre tenso e contraditório, lembram, entre outros, Canclini (2000) e Rubim (2000), e em que as relações entre os jogadores não se compadece de fáceis esquematismos. Um jogo em que

o global e o local, mediados por um nacional redefinido, interagem e intercambiam intensamente, em uma correlação de forças mutável, na qual os fabulosos conglomerados midiáticos de comunicação e cultura, em uma época de galopantes megafusões, buscam se apropriar das energias criativas de extração local e modelá-las em mercadorias para públicos gigantescos e segmentados; estas, pelo contrário, buscam reconstruir pertenças simbólicas em um mundo perpassado por continuados fluxos simbólicos globalizantes e por uma multiplicidade de fontes identitárias, que pre(tendem) (a) fragilizar o local. Aos resultantes possíveis e vitoriosos deste confronto, desta complementaridade e desta convergência podemos chamar de contemporaneidade, inclusive baiana. (Rubim, 2000, p. 87)

Admitir a complexidade do jogo não pode significar, todavia, o desconhecimento dos riscos e desafios inscritos no formato com que se organiza contemporaneamente o campo da cultura.

Se de um ponto de vista mais geral tais riscos e desafios remetem, de imediato, à dialética relação local / global, quando a mira se volta para o campo cultural baiano essa dialética – que nesse caso se defronta com um local dotado, como procuramos observar ao longo do trabalho, de uma personalidade cultural muito fortemente cristalizada e que se assenta num panorama matricial intensa e ricamente singular – se vê qualificada por traços, digamos, nitidamente locais.

Nessa perspectiva, parece evidente que cada sub-campo do campo cultural em particular demandaria reflexão e tratamento específicos, desafios que estão para além do escopo deste trabalho – e mesmo da capacidade deste escriba. Tomemos brevemente, no entanto, o caso do sub-campo musical, que no plano de uma economia da cultura baiana corresponde ao que temos vindo a referir como indústria da música.

Para além das questões tecnológica e de mercado que compõem em força o quadro de desafios da música (baiana) e sua indústria, aspecto já abordado no fechamento do capítulo anterior, a Bahia precisa continuar a produzir compositores, instrumentistas, intérpretes, arranjadores e produtores musicais capazes de renovar e inovar permanentemente o panorama musical uma vez que o surgimento de novos artistas e a criação de novos gêneros e formas musicais parece ser a condição necessária para que gravadoras e selos de peso se interessem pela música produzida na Bahia.

Este desafio, reconheçamos, tem a seu favor um capital simbólico invejável. É que a música ocupa um lugar privilegiado na tessitura cultural da Bahia, desfrutando de uma centralidade que é visível a olho nu – basta que lembremos, nesse particular, o que mais atrás discutimos quanto ao papel da música como um dos elementos-símbolo da ritualística da forma social afro-baiana expressa pelo terreiro de candomblé e, também, quanto à expansão da sua dimensão de linguagem estética para o mundo da festa e o universo das artes do espetáculo. E da ribalta, não é demais recordarmos, dela encarregaram-se não poucos criadores, cujas criaturas marcaram/marcam fundo e forte o panorama musical brasileiro. Assim, acerta Goli Guerreiro quando, conjeturando sobre as razões dessa centralidade da música na cultura baiana, sugere que tal se dá “Talvez porque [a música] seja capaz de perpassar todas as camadas sociais, talvez por [ela] ter uma história muito rica e variada, ou talvez porque a música

seja, muito simplesmente, uma paixão” da Cidade da Bahia (Guerreiro, 1999, p. 197).

É óbvio que ao insistirmos nessa centralidade não estamos pretendendo, a qualquer título, *naturalizar a musicalidade baiana*, fazer de cada parto realizado na Bahia uma estréia, de cada baiano um artista. O que está em jogo, quando se discute a questão de uma indústria da música na Bahia, é algo que, apontando para a possibilidade cada vez mais presente da cidade vir a se especializar como “um espaço de produção musical”, possibilidade observada com perspicácia por Guerreiro (1999, p.197), não pode ser deixado quer ao acaso, quer aos desígnios do próprio mercado da música.

Claro. O acaso não obedece a qualquer lógica. E a lógica que comanda o mercado não se compadece propriamente das necessidades da cultura. Daí que, em que pesem tanto a história, a riqueza e a inventividade da música baiana e de seus criadores quanto às potencialidades já explicitadas pelo mercado de produção musical na Bahia, a materialização da possibilidade levantada mais acima exige a formulação e implementação de políticas culturais (e comunicacionais) públicas (e privadas) que privilegiem a pluralidade de manifestações musicais que alimentam, com tons e ritmos diversos, a singular paisagem sonora da Bahia e que não se restrinjam, por conseguinte, tão somente àquelas que mais de perto interessam à lógica da indústria cultural.

Contudo, é este, a rigor, um desafio colocado não apenas ao sub-campo da música. Enfrenta-o, também, e integralmente, o campo cultural baiano como um todo. Ou seja, o desafio que, de forma imperativa, se impõe à organização do campo cultural na Bahia contemporânea é a conversão da questão da cultura numa questão sobretudo democrática. Sem que se realize esta difícil mas necessária passagem não será possível enfrentar, com

sucesso, os embates que o campo cultural enfrenta na contemporaneidade e que apontam, em especial, para a imbricação entre cultura, comunicação midiaticizada e mercado, imbricação esta hegemônica por uma lógica de indústria cultural e atravessada pelos fluxos e contra-fluxos que constituem a dialética local/global.

Ou seja, a riqueza das matrizes que conformam o *corpus* da cultura baiana e lhe garantem uma personalidade à qual não falta, inclusive, um certo sabor de mito nacional, não isenta o campo da cultura da necessidade de ações práticas expressas através de políticas (culturais) que configurem os marcos regulatórios necessários tanto à democratização da criação, acesso e fruição dos bens culturais, quanto dos benefícios gerados pelas possibilidades abertas por conta da conformação da cultura enquanto mercadoria e mercado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.) **Theodor W. Adorno**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 92-107. (Grandes Cientistas Sociais, 54).

ADORNO, Theodor W. Cultura y administracion. In: ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Sociologica**. 2. ed. Madrid: Taurus, 1971. p. 69-97. Original alemão.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 65-108. Título original: Ueber Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hoerens (Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. **El cine y la musica**. 2. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. 189p. Título original: Komposition für den Film.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 6. reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 254p. Título original: Dialektik der aufklärung: philosophische fragmente).

AGUIAR, Manoel Pinto de. Notas sobre o “Enigma Baiano”. **Planejamento** – Revista da Fundação de Pesquisas CPE, Salvador, v.5, n.4, p.123-136, out.dez. 1977. Edição original: 1958.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. Prefácio: João Reis. **Algarra nas ruas: comemorações da Independência na Bahia (1889-1923)**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999. 144 p., il. (Várias Histórias).

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Geopolítica da mestiçagem. **Novos Estudos** – Revista do CEBRAP, São Paulo, n.11, p.49-63, 1985.

ALMEIDA, Paulo Henrique, PESSOTI, Gustavo Casseb. A evolução da indústria fonográfica e o caso da Bahia. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.9, n.4, p. 90-107, mar. 2000. Leituras da Bahia I.

ALMEIDA, Rômulo Barreto de. Traços da história econômica da Bahia no último século e meio. **Planejamento** – Revista da Fundação de Pesquisas CPE, Salvador, v.5, n.4, p.19-54, out.dez. 1977. Edição original: 1951.

ANDRADE, Carlos Magno Diniz Guerra de. Investimentos em turismo. In: BAHIA (Estado). Secretaria do Planejamento, Ciência e Tecnologia. **Tendências da economia baiana**. Salvador, 2000. p. 199-220. Capítulo 5.

APPIAH, Kwane Anthony. O pensamento racial antes do racismo. In: _____. **Na casa de meu pai**; a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 188-214.

ARANTES, Antonio A. A guerra dos lugares: sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.23, p.190-203, 1994

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Balançando o Brasil**; a emergência da axé music e do pagode nos anos 90. 2000, 290p., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ARAÚJO, Emanuel (Org.) Prefácio: Joel Rufino dos Santos. **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. 391 p., il. color. Publicação comemorativa do centenário da Abolição.

ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios**; transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 362p.

ARAÚJO, Ubiratan Castro de. A Bahia econômica e social. In: FUNDAÇÃO DE PESQUISAS – CPE. **A inserção da Bahia na evolução nacional 1ª etapa: 1850-1889**. A Bahia no século XIX. Salvador, 1978, v.1, p.33-89.

ARAÚJO, Ubiratan Castro de. A baía de Todos os Santos: um sistema geohistórico resistente. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.9, n.4, p.10-23, mar. 2000. Leituras da Bahia I.

ARGULLOL, Rafael. A cidade-turbilhão. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p.58-68, 1994.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Produtores de Discos. **Estatísticas**. Disponível em <<http://www.abpd.org.br>>. Acesso em 20 dezembro de 2001.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**; introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994. 111 p. Título original: Non-

lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité. (Travessia do Século).

AUGEL, Moema Parente. **Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista**. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1980.

AVENA, Armando. A economia do axé. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 06, 07, 08 fev. 1998, p. A-2.

AZEVEDO, José Sérgio Gabrielli de. Amor de carnaval desaparece na fumaça. Renda e emprego também?. **A Tarde**, Salvador, 18 fev. 2002. Economia.

AZEVEDO, Thales de. A economia baiana em torno de 1850. **Planejamento**, Salvador, Fundação de Pesquisas - CPE, v.5, n.4, out.dez. 1977, p.7-18. Edição original: 1969.

AZEVEDO, Thales de. **As elites de cor numa cidade brasileira** – um estudo de ascensão social & Classes sociais e grupos de prestígio. Apresentação e prefácio: Maria de Azevedo Brandão. 2. ed. Salvador: EDUFBA; EGBA, 1996. 186 p. Edição original: Les elites de couleur dans une ville brésillienne, Paris, Unesco, 1953. Primeira edição brasileira: 1955. (Cinquentenário).

AZEVEDO, Thales de. **Ensaio de antropologia social**. Salvador: Livraria Progresso Ed.; Universidade da Bahia, 1959. 182 p.

AZEVEDO, Thales de. Mestiçagem e “status”. In: _____. **Cultura e situação racial no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 1-43.

AZEVEDO, Thales de. **Os brasileiros**; estudos de “caráter nacional”. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1981. 64 p. (Monográfica. Série Reitor Edgar Santos, 1).

BACELAR, Jeferson. **Etnicidade**; ser negro em Salvador. Bahia: Ianamá, 1989. 104 p.

BAHIATURSA. **Guia Turístico Oficial da Bahia -2000**. Salvador, 2000. 43 p.

BAHIATURSA. **Pesquisa de turismo receptivo**. Salvador, 1998. 23 p.

BAHIATURSA. **Trajatória de três décadas de sucesso no turismo brasileiro**. Disponível em: <<http://www.bahiatursa.ba.gov.br/hist2.html>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**; o contexto de François Rabelais. 3.ed. Brasília: EDUNB; São Paulo: Hucitec,

1996. 419 p. Título original: L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. (Linguagem e Cultura, 12).

BALABAN, Maria Delith. **Os indicadores quantitativos da cultura**. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.minc.gov.br/textos/olhar/numeroscultura.htm>>. Acesso em: 21 de março de 2000.

BARAN, Paul; SWEEZY, Paul. **Capitalismo monopolista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. 383 p.

BARBALHO, Alexandre. **A economia da cultura**: algumas questões em torno do conceito de indústria cultural. Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2002. 14 f. Mimeografado.

BASTIDE, Roger. **As Américas negras**: as civilizações africanas no Novo Mundo. São Paulo: DIFEL; EDUSP, 1974. 210 p.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz. 9. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1979. 283 p. Título original: Brésil, terre de contrastes. Primeira edição brasileira: 1959.

BEAUD, Michel. **História do capitalismo**; de 1500 aos nossos dias. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. 407 p. Título original: Histoire du capitalisme – de 1500 à nos jours.

BIÃO, Armindo. **Castigo, pudor e lucro - o corpo e a cena para a antropologia nordestina**. 1997. Proposta apresentada ao Grupo de Trabalho “Antropologia do Corpo” no 5º. Congresso Regional Norte-Nordeste da Associação Brasileira de Antropologia, Recife, 1997. 9 f. Mimeografado.

BIÃO, Armindo. Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade. In: BIÃO, Armindo (Org.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000. p. 17-30.

BIÃO, Armindo. **O obsceno em cena, ou o “Tchan” na “Boquinha da Garrafa”**. 1996. Comunicação apresentada ao 2º. Colóquio Internacional de Etnocologia, Cuernavaca, México, 1996. 11 f. Mimeografado.

BORJA, Jordi et al. (Org.). **Las grandes ciudades en la década de los noventa**. Madrid: Editorial Sistema, 1990. 757 p.

BORJA, Jordi, CASTELLS, Manuel. As cidades como atores políticos. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.45, p.152-166, jul.1996.

BORJA, Jordi. As cidades e o planejamento estratégico: uma reflexão européia e latino americana. In: FISCHER, Tânia. **Gestão contemporânea, cidades estratégicas e organizações locais**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 79-99.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3.ed., 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 412 p., il.

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de *habitus* e *campo*. In: _____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel; São Paulo: Bertrand Brasil, 1989. p. 59-73. (Memória e Sociedade).

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, Sérgio (Org.). **A economia das trocas simbólicas**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 99-181. Título original: Le marché des biens symboliques. (Estudos, 20).

BRANDÃO, Maria de Azevedo. Baiano nacional: a formação de uma “língua franca” do Brasil contemporâneo. **Bahia Análise e Dados** – Revista do Centro de Estatísticas e Informações da Bahia, Salvador, v.2, n.4, p.76-83, mar.1993. Turismo.

BRANDÃO, Maria de Azevedo. Cidade e Recôncavo da Bahia. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo. (Org.). **Recôncavo da Bahia**; sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Academia de Letras da Bahia; Universidade Federal da Bahia, 1998. il. Introdução. p. 27-58.

BRANDÃO, Maria de Azevedo. Relações de classe e identidade étnica. **Caderno do CEAS**, Salvador, n. 112, p. 37-43, nov./dez. 1987.

BRASIL. Ministério da Cultura. Relatórios e Pesquisas. **Economia da cultura**. Disponível em: <<http://www.minc.gov.br/textos/tm01.htm>>. Acesso em: 21 de março de 2000.

BURGOS, Fred. Turismo baiano traça estratégias para ampliar fluxo e receita: **Bahia Análise & Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v. 11, n. 2, p. 29-40, set. 2001. Cultura, Turismo e Entretenimento.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**; Europa, 1500-1800. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1989. 385p. Título original: Popular cultura in early modern Europe.

CALMON, Francisco Marques de Góes. **Vida econômico-financeira da Bahia**; elementos para a história de 1808 a 1899. Reimp. Salvador: Fundação de Pesquisas – CPE, 1978. 369p.

CALMON, Jorge. Cinquenta anos do Hotel da Bahia. **A Tarde**, Salvador, 5 out. 1999. Opinião, p. 4.

CAMPOS, Haroldo de. Gregório de Mattos: originalidade e ideologia. In: PERES, Fernando da Rocha (Org.). **Gregório de Mattos: o poeta renasce a cada ano**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Centro de Estudos Baianos da UFBA, 2000. il. p. 67-80.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. 292 p.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 385 p., il. Título original: Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. (Ensaio Latino-Americanos, 1).

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. 182p. (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. 2. ed. rev amp. São Paulo: Studio Nobel, 1997. 262 p., il. (Cidade Aberta).

CARDOSO, Ciro Flamarion S. **A Afro-América: a escravidão no Novo Mundo**. São Paulo: Brasiliense, 1982. 120 p. (Tudo é História, 44).

CARNAVAL sem fim. **A Tarde**, Salvador, 10 mar. 2002. Lazer & Informação, p. 7.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. 145 p. (Retratos do Brasil, 106).

CARPEAUX, Otto Maria. **Sobre letras e artes**. Seleção, organização e prefácio: Alfredo Bosi. São Paulo: Nova Alexandria, 1992. 272 p.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento**; cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: EDUFBA, 1999. 282 p. (Nordestina, 7)

CASTRO, Yeda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. **Afro-Ásia** – Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO), Salvador, n.14, p. 81-106, dez. 1983.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Entrevista. **A Tarde**, Salvador, 5 dez. 2001. Disponível em:

<http://www.atarde.com.br/materia.php3?mes=12&ano=2001&id_materia=593>. Acesso em: 5 dez. 2001.

CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**; Dorival Caymmi. Prefácio: Jorge Amado. 5. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Record, 1978, 221 p., il.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural, cultura e imaginário**. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1997. 383 p.

CORA Coralina oferece canto de amor para Goiás. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 jul. 2001. Disponível em: <<http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2001/07/29/cid018.html>>. Acesso em: 01 ago. 2001.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada** (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira). Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP, 1968. 199p. (Coleção Documentos Brasileiros, 127).

COUTINHO, Carlos Néelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre idéias e formas. 2 ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. 272p.

DANTAS NETO, Paulo Fábio. **Espelhos na penumbra**: o enigma soteropolitano. Salvador, 1996. 386f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

DANTAS, Marcelo. **Olodum**: de bloco afro a holding cultural. Salvador: Olodum, 1994. 130 p.

DAVID, Onildo Reis. **O inimigo invisível**: epidemia na Bahia no século XIX. Salvador: EDUFBA; Sarah Letras, 1996. 156p.

DEBATENDO as perspectivas do turismo baiano. **Bahia Análise & Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v. 11, n. 2, p. 8-12, set. 2001. Cultura, Turismo e Entretenimento. Debate com os professores Marcus Alban, Elizabete Loiola, Marcelo Dantas e Paulo Henrique Almeida.

DOBB, Maurice **A evolução do capitalismo**. 7. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 396 p. Título original: Studies in the Development of Capitalism.

DUNDER, Karla. 'O Quinto' distorce personagens históricos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 fev. 2002. Disponível em: <<http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2002/02/03/cad032.html>>. Acesso em: 03 fev. 2002.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 386p. Título original: Apocalittici e Integrati. (Debates, 19).

EM 1912, somente 9% freqüentavam a escola. **A Tarde**, Salvador, 15 fev. 2002. Disponível em: <http://www.atarde.com.br/materia.php3?mes=02&ano=2002&id_materia=1790>. Acesso em: 15 fev. 2002.

FALCON, Gustavo Aryocara de O. A Bahia e a vida política do Império; auge e declínio de suas elites. In: FUNDAÇÃO DE PESQUISAS – CPE. **A inserção da Bahia na evolução nacional 1ª. etapa: 1850-1889**. A Bahia no século XIX. Salvador, 1978, v.1, p.93-103.

FALCON, Gustavo Aryocara de O. Preeminência do capital comercial na economia baiana (1850-1930). In: CENTRO DE PLANEJAMENTO E ESTUDOS – CPE. **A economia baiana de 1850 a 1930**: algumas questões. Salvador, 1981. p.21-29. Contribuição Técnica à 33ª. Reunião Anual da SBPC.

FARIA, Vilmar. Divisão inter-regional do trabalho e pobreza urbana: o caso de Salvador. In: ALVES DE SOUZA, Guaraci Adeodato; FARIA, Vilmar (Org.). **Bahia de todos os pobres**. Prefácio: Francisco de Oliveira. Petrópolis: Vozes; São Paulo: CEBRAP, 1980. p. 23-40.

FARIAS, Edson. **Ócio e negócio**: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil. 2000, 551 p., il. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. 223 p. Título original: Consumer culture & postmodernism (Cidade Aberta. Série Megalópolis).

FÉLIX, Anísio. **Filhos de Gandhi**; a história de um afoxé. Salvador: Gráfica Central, 1987. Não paginado.

FERNANDES, Bob. Um carnaval de cordeiros: como poucos usam Salvador para montar sua festa particular. **CartaCapital**, São Paulo, n.177, p. 323-35, 20 fev. 2002.

FERREIRA, Almiro Miguel. Candomblé-de-caboclo. In: ENCONTRO DE NAÇÕES-DE-CANDOMBLÉ, 1, 1981, Salvador. **Anais...** Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO); Centro Editorial e Didático da UFBA; Ianamá, 1984. p. 59-72. (Estudos/Documentos, 10).

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **A modernidade na arte baiana**. Salvador: Museu de Arte Moderna, 1994. 115 f. Mimeografado.

FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1996.

FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa – século XX**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COFIC; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1994. 412p., il. (Casa de Palavras. Memória, 1).

FREITAS, Antônio Fernando Guerreiro de. “*Eu vou para a Bahia*”: a construção da regionalidade contemporânea. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.9, n.4, p. 24-37, mar. 2000. Leituras da Bahia I.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**; formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. 569 p., il. Primeira edição: 1933.

FRY, Peter. Povo negro. **Revista USP**, São Paulo, n. 128, p. 122-135, dez./fev. 1995-1996.

GARCIA, Fernanda Ester Sánchez. **Cidade espetáculo**; política, planejamento e city marketing. Curitiba: Palavra, 1997. 168 p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. 323p. (Antropologia Social).

GIL, Gilberto. Entrevista. **A Tarde**, Salvador, 04 jun. 2000. Caderno 2.

GODI, Antônio Jorge Victor dos Santos. Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas. In: SANSONE, Lívio, SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). **Ritmos em trânsito**; sócio-anthropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial; Programa a Cor da Bahia; Projeto SAMBA, 1997. p.73-96.

GÓES, Fred de. **50 anos de trio elétrico**. Salvador: Corrupio, 2000. 168 p., il.color.

GÓES, Fred de. **O país do carnaval elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982. 122 p. (Baianada, 4).

GOMES, João Carlos Teixeira. Apontamentos sobre a evolução da literatura baiana. In: _____. **Camões contestador e outros ensaios**. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979a. p.199-261.

GOMES, João Carlos Teixeira. As fontes da sátira em Gregório de Mattos. In: PERES, Fernando da Rocha (Org.). **Gregório de Mattos: o poeta renasce a cada ano**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Centro de Estudos Baianos da UFBA, 2000. il. p. 81-97.

GOMES, João Carlos Teixeira. Presença do modernismo na Bahia. In: _____. **Camões contestador e outros ensaios**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979b. p.165-198.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras, FERNANDES, Ana. Pelourinho: turismo, identidade e consumo cultural. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Org.). **Pelo Pelô: história, cultura e cidade**. Salvador: Editora da UFBA; Faculdade de Arquitetura; Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1995. p. 46-58.

GRAHAM, Stephen et al. **Da cidade de pedra à cidade virtual: contribuição para o debate sobre o futuro do nosso habitat**. São Paulo: Agência Estado, 1996. 67 p.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução: Carlos Néelson Coutinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 244 p. Título original: Gli Intellettuali e L'organizzazione della Cultura (Perspectivas do Homem, 48).

GRAVADORA comemora desempenho da axé music. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 27 fev.1997. Caderno 2.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**. Samba-reggae: invenção rítmica no meio musical de Salvador, Bahia-Brasil. 1999, 209p., il. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000. 320 p.,il. (Todos os Cantos).

GUERREIRO, Goli. Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANSONE, Lívio, SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). **Ritmos em trânsito; sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Programa a Cor da Bahia; Projeto SAMBA, 1997. p.97-122.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. 'Raça', racismo e grupos de cor no Brasil. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 27, p. 45-63, abr. 1995.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Estrutura e formação das classes sociais na Bahia. **Novos Estudos** - Revista do CEBRAP, São Paulo, n.13, p.57-69, set. 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 2 v. Título original: The Social History of Art.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Introdução: Antonio Cândido. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 158 p. Primeira edição: 1936. (Documentos Brasileiros, 1).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Estudos culturais na academia global. In: **Crítica literária brasileira**. Pólo de Pesquisa & Informação. Disponível em: <<http://www.ufrj.br/pacc/global.html>>. Acesso em: 19 dez. 1998.

HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. 318 p. (Biblioteca de Ciências Sociais).

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2000**. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/ibge/estatistica/populacao/censo2000/default.shtm>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2001a.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Pesquisa de Informações Básicas Municipais 1999. Meios de Comunicação**. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/perfil/index.htm>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2001b.

INDICADORES de consumo na Bahia. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.9, n.2, p. 60-63, set. 1999. Consumo.

INTERNACIONAL Federation of the Phonographic Industry – IFPI. **Global recorded music sales down 5% in first half 2001**. Disponível em: <<http://www.ifpi.org>>. Acesso em 20 dezembro de 2001.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997. 431 p. Título original: Post-modernism or the cultural logic of late capitalism. (Temas, 41; Cultura e Sociedade)

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. 215 p. Título original: Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art. (Para Ler, 4).

KURZ, Robert. Cultura degradada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 fev. 1998. Caderno Mais!, p. 5.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. Prefácio: Maria Isaura Pereira de Queiroz. 8.ed. 1.reimp. São Paulo: Brasiliense, 1995. 205p. Título original: Clefs pour L'anthropologie.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**; um conceito antropológico. 9.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 116p.

LEACH, Edmund. **A diversidade da antropologia**. Lisboa: Edições 70, 1989. 235p. Título original: Social Anthropology. (Perspectivas do Homem, 35).

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício**: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1996). Salvador: Fundação Odebrecht; Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1996. 402 p., il.

LIMA, Luiz Costa (Org.) **Teoria da cultura de massa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 340 p.

LIMA, Vivaldo da Costa. Nações-de-Candomblé. In: ENCONTRO DE NAÇÕES-DE-CANDOMBLÉ, 1, 1981, Salvador. **Anais...** Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO); Centro Editorial e Didático da UFBA; Ianamá, 1984. p. 11-26. (Estudos/Documentos, 10).

LISBOA Júnior, Luiz Americo. **A presença da Bahia na música popular brasileira**. Brasília: MusiMed; Linha Gráfica, 1990. 215 p., il.

LOIOLA, Elizabete, MIGUEZ, Paulo. Lúdicos mistérios da economia do carnaval baiano: trama de redes e inovações. In: Encontro Anual da ANPAD, 19., 1995, João Pessoa. **Revista Brasileira de Administração Contemporânea - Anais ...** Rio de Janeiro: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Administração – ANPAD, vol.1, n.1, p. 335-351, set.1995.

LOIOLA, Elizabete, MIGUEZ, Paulo. Possíveis caminhos de futuro: o planejamento estratégico e a cidade do Salvador. In: Encontro Anual da ANPAD, 21., 1997, Rio das Pedras. **Resumo...** Rio de Janeiro: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Administração – ANPAD, 1997. p. 61.

LOIOLA, Elizabete. Entre o barroco das igrejas e o pós-moderno dos serviços: a questão do desenvolvimento da “Cidade da Bahia”. **Bahia Análise & Dados** Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.6, n.4, p. 20-26, mar.1997. Serviços.

LOIOLA, Elizabete. Turismo e desenvolvimento. **Bahia Análise & Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia,

Salvador, v. 11, n. 2, p. 56-80, set. 2001. Cultura, Turismo e Entretenimento.

LOIOLA, Elizabete; MIGUEZ, Paulo. Lúdicos mistérios da economia do carnaval baiano: trama de redes e inovações. In: **Revista Brasileira de Administração Contemporânea**, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 335-351, set. 1995. Anais do 19º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Administração – ENANPAD, João Pessoa, set. 1995.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. Revisão e sugestões: Isnaia Veiga Santana. Salvador, Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Escola de Administração da UFBA, 2001. 86p.

LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na vida cultural de Salvador (1950-1970)**. 1982. 159 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. Prefácio: Muniz Sodré. **Agadá**; dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA; Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB, 1995. 726p., il.

MACHADO NETO, Antônio Luis. A Bahia intelectual (1900-1938). **Universitas** – Revista de Cultura da Universidade da Bahia. Salvador, n.12/13, p. 261-305, maio/dez.. 1972.

MARCONDES Marcos Antônio (Org.). **Enciclopédia da música brasileira**; erudita, folclórica e popular. 2.ed. rev. e amp. São Paulo: Art Editora, 1998. 912 p.

MARIANI, Clemente. Análise do problema econômico baiano. **Planejamento** – Revista da Fundação de Pesquisas CPE, Salvador, v.5, n.4, p.55-121, out.dez. 1977. Conferência pronunciada em 1958.

MARX, Karl. A mercadoria. In: _____. **O capital**; crítica da economia política. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 41-93. Livro Primeiro, v. 1, O processo de produção do capital. Título original: Das Kapital. (Perspectivas do Homem, 38; Economia)

MATTELART, Armand & Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999. 220p. Título original: Histoire des théories de la communication.

MATTELART, Armand. **Comunicação-mundo**: história das idéias e das estratégias. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1999b. 320p. Título original: La communication-monde: histoire des idées et des stratégies.

MATTOS, Florisvaldo. Paraísos nada artificiais. **A Tarde**, Salvador, 3 fev. 2001a. Caderno Cultural, p. 8-9.

MATTOS, Florisvaldo. Rebeldes, graças a Viegas. **A Tarde**, Salvador, 15 dez. 2001b. Caderno Cultural, p. 5.

MATTOS, Sérgio. **A televisão no Brasil**: 50 anos de história (1950-2000). Salvador: Editora PAS; Edições Ianamá, 2000. 344 p.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Bahia, século XIX**; uma província no império. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 747p.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Bahia**: a cidade do Salvador e seu mercado de trabalho no século XIX. São Paulo: Hucitec, 1978. 223 p.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Família e sociedade na Bahia no século XIX**. Tradução: James Amado. São Paulo: Corrupio; Brasília: CNPq, 1988. 212p. (Baianada, 6).Original francês.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1981. 212 p.

MIGUEZ de Oliveira, Paulo César. **Carnaval baiano**; as tramas da alegria e a teia de negócios. 1996a, 265p. Dissertação (Mestrado em Administração). Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Escola de Administração da UFBA, Salvador.

MIGUEZ, Paulo. A contemporaneidade cultural na Cidade da Bahia. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.8, n.1, p.50-53, jun. 1998. Salvador.

MIGUEZ, Paulo. Conflitos e confetes do carnaval baiano. **Pré-Textos para Discussão**-Revista da FACS, Salvador, n.1, p. 25-38, 1996b. Bahianidade.

MILAN, Betty. A catástrofe urbana. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28. set. 1997. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/fsp/mas/fs280904.htm>>. Acesso em: 28 de setembro de 1997.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979. (Reconquista do Brasil, 55).

MORAES, Dênis de. O capital da mídia na lógica da globalização. In: **La insignia**. Diário de Informação Alternativa. Disponível em: <http://www.lainsignia.org/2001/diciembre/cul_056.htm>. Acesso em: 19 dez. 2001.

MORALES, Anamaria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. **Caderno CRH** - Revista do Centro de Recursos Humanos da UFBA, Salvador, p. 72-92, 1991. Suplemento. Cantos e toques - etnografias do espaço negro na Bahia. Suplemento.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997. 204 p. Título original: L'Esprit du Temps. Edição brasileira de O Espírito do Tempo, v.1.

MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. 2001, 2v., il. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

NAGAO, Cassia Espósito; NERY, Jamile Guimarães Borges. **Projeto de marketing - Bloco Camaleão**. 2001, 134 p., il. Projeto de conclusão de curso (Pós-graduação em Marketing) - Universidade Salvador, Salvador.

NEVES, Maria Helena Franca. **De La Traviatta ao maxixe**: variações estéticas da prática do Teatro São João. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000. 276 p., il. (Letras da Bahia).

OLIVEIRA, Cláudia. Anísio Teixeira: educação é um serviço à democracia. **A Tarde**, Salvador, 15 fev. 2002. Disponível em: <http://www.atarde.com.br/materia.php3?mes=02&ano=2002&id_materia=1791>. Acesso em: 15 fev. 2002

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião**: SUDENE, Nordeste e conflitos de classe. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 132 p. (Estudos sobre o Nordeste, 1).

OLIVEIRA, Francisco de. **O elo perdido**; classe e identidade de classe. São Paulo, Brasiliense, 1987. 134p.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**; cultura brasileira e indústria cultural. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. 222p.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991. 282p.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 234 p.

PAULA, Flávio de. Cada grupo, um café. **A Tarde**, Salvador, 3 fev. 2001. Caderno Cultural, p. 9-10.

PEREIRA, Robson. Cantos e línguas brasileiras na Internet. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 dez. 2001. Disponível em: <<http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2001/12/27/cad022.html>>. Acesso em: 27 dez. 2001.

PINTO, Roque. **Como a cidade de Salvador empreende a produção do exótico através do texto da baianidade**. 2001, 188 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 20 ed. São Paulo: Brasiliense, 1977. 364 p.

PREÇO do CD cai nos EUA para US\$ 9,99. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 dez. 2001. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3112200111.htm>>. Acesso em 03 janeiro de 2002.

QUEIROZ, Lúcia Aquino de. A evolução do sistema institucional público do turismo baiano. **Bahia Análise & Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v. 11, n. 2, p. 20-28, set. 2001. Cultura, Turismo e Entretenimento.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: da origem européia ao símbolo nacional. **Ciência e Cultura** – Revista da SBPC, São Paulo, v.39, n.8, p.717-729, ago.1987.

QUINTANA, Ignacio. Políticas culturales en las grandes ciudades. In: BORJA, Jordi et al. (Org.). **Las grandes ciudades en la década de los noventa**. Madrid: Editorial Sistema, 1990. p.521-548.

RABELAIS, François. **Pantagruel**; Rei dos Dípsodos, restituído ao natural com seus factos e proezas espantosos (compostos pelo falecido Mestre Alcofribas, abstractor de requinte). Lisboa: & etc – publicações culturais engrenagem, 1975. 237 p., il.

RECORDING Industry Association of America -RIAA. **2001 Yearend Statistics**. Disponível em: <<http://www.riaa.com>>. Acesso em 03 janeiro de 2002.

REIS, João José. Resistência escrava na Bahia – “poderemos brincar, folgar e cantar...”: o protesto escravo na América. **Afro-Ásia** – Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO), Salvador, n.14, p. 107-123, dez. 1983.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito**; a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 151p.

RIBEIRO, Darcy. **Estudos de antropologia da civilização, IV**: os brasileiros - livro I - Teoria do Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 200p. (Perspectivas do Homem. Antropologia, 44 C).

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. 17. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 476 p.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-gard na Bahia**. Apresentação: Caetano Veloso. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. 259 p., il. (Pontos sobre o Brasil).

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval ijexá**; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981. 156 p. (Baianada, 2).

RISÉRIO, Antônio. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva; Salvador: COPENE, 1993a. 183 p. (Debates, 253).

RISÉRIO, Antonio. Em defesa da semiodiversidade. **Exu**, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, n.35, p. 13-19, abr./ jun.1997.

RISÉRIO, Antonio. **Oriki Orixá**. Apresentação: Augusto de Campos. Ilustrações: Carybé. São Paulo: Perspectiva, 1996. 190p., il. (Signos, 19).

RISÉRIO, Antonio. **Textos e tribos**; poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Apresentação: Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 199 p. (Diversos).

RISÉRIO, Antonio. **Uma história da Cidade da Bahia**. Salvador: Omar G., 2000. 400p., il.

RISÉRIO, Antônio. Uma teoria da cultura baiana. In: _____. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva; Salvador: COPENE, 1993b. Apêndice. p. 155-183. (Debates, 253).

RISÉRIO, Antonio; GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 254 p.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 7. ed. Brasília: São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Editora da UNB, 1988. 283 p., il.

ROSÁRIO, Nádya Barrêto do. **Música popular à baiana!** Disponível em: <<http://www.ufba.br/fofia/artigo4.html>>. Acesso em: 1 de fevereiro de 1998. 4 f.

ROUANET, Sérgio Paulo. Política cultural: novas perspectivas. In: ALMEIDA, Candido José Mendes de; DA-RIN, Silvio (Org.). **Marketing cultural ao vivo**; depoimentos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 79-96.

RUBIM, Albino. Metrôpole: lugar de conviver, televiver e ciberviver. In: FISCHER, Tânia (Org.). **Gestão contemporânea, cidades estratégicas e organizações locais**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 73-76.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. 2. tiragem. **Capitalismo e comunicação**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1991. 71 p.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. A Bahia, a comunicação e a cultura dos anos 50/60. **Cadernos do CEAS** - Revista do Centro de Estudos e Ação Social, Salvador, n.161, p. 77-83, jan./fev. 1996.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.9, n.4, p. 74-89, mar. 2000. Leituras da Bahia I.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade**. Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2001. 16 f. Mimeografado.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Dos sentidos do marketing cultural. **Textos de Cultura e Comunicação** – Revista do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da UFBA. Salvador, n.37/38, p. 109-122, dez.1997.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Global e local em Salvador**: nós e nossa rede. Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2001b. 15 f. Mimeografado.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Os primórdios da universidade e a cultura na Bahia. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **A ousadia da criação**; universidade e cultura. Salvador: Feito a Facom, 1999. p.113-121.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Viver Bahia: convivência e televisivência. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.8, n.1, p.61-69, jun.1998.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Viver Bahia: convivência e televisivência. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.8, n.1, p.61-69, jun.1998. Salvador.

RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. Ciclo baiano e populismo. In: MELO, José Marques de (Org.). **Populismo e comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p. 151- 166.

RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. Para quem não foi à Bahia. In: _____. **O feminino no cinema de Glauber Rocha**. 1999, 327p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 8-97.

RÜDIGER, Francisco. **Comunicação e teoria crítica da sociedade**: Adorno e a Escola de Frankfurt. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. 261p.

SALLES, David. **Primeiras manifestações da ficção na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1973. 130 p., il. (Estudos Baianos, 7).

SAMPAIO, José Augusto Laranjeiras. A festa de Dois de Julho em Salvador e o lugar do índio. **Cultura** – Revista da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, n.1, p. 153-159, 1988. Edição organizada por Pedro Agostinho da Silva.

SAMPAIO, José Luís Pamponet. Origem e evolução da indústria na Bahia (1850-1889). In: CENTRO DE PLANEJAMENTO E ESTUDOS – CPE. **A economia baiana de 1850 a 1930**: algumas questões. Salvador, 1981. p.31-60. Contribuição Técnica à 33ª. Reunião Anual da SBPC.

SANTANA, Valdomiro. **Literatura baiana (1920-1980)**. Rio de Janeiro: Philobiblion; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986. 99p.

SANTOS NETO, Isaías de Carvalho. Esquizópolis. **Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 3, p.37-44, 1993.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O dono da terra**: o caboclo nos candomblés da Bahia. Salvador: Sarah Letras, 1995.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 13.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 89p. (Primeiros Passos, 110).

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**; Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. 240 p., il. (Mestrado, 4).

SANTOS, Milton. **O lugar e o cotidiano**. Disponível em: <<http://www.GilbertoGil.com.br/santos/texto.htm>> Acesso em: 07 de agosto de 1997.

SEI - Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. **Perfis de Informações Municipais**. Disponível em: <http://www.sei.ba.gov.br/perfis_mun.asp>. Acesso em: 12 de dezembro de 2001.

SEI - Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia. **Estatísticas**. Disponível em: <<http://www.sei.ba.gov.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2001.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**; Bogotá y São Paulo: cultura y comunicaci3n urbana em Am3rica Latina. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. 293 p.

SILVEIRA, Renato da. Os selvagens e a massa: papel do racismo cient3fico na montagem da hegemonia ocidental. **Afro-Ásia** – Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO), Salvador, n. 23, p. 89-145, 2000.

SIMAS FILHO, Am3rico. Desenvolvimento urbano da cidade do Salvador. **Planejamento** – Revista da Fundaç3o de Pesquisas CPE, Salvador, v.8, n.1/2, p.12-17, jan./jun. 1980. Ediç3o Especial.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**; por um conceito de cultura no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988a. 214p.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**; a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988b. 165 p. (Negros em Libertaç3o, 1)

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espet3culo**. S3o Paulo: Nobel, 1989. 157p. T3tulo original: La cultura como espet3culo.

TAVARES, Luis Henrique Dias. **Hist3ria da Bahia**. Salvador: Correio da Bahia, 2000. 332 p., il.

TEIXEIRA, Cid. Aquele rei, aquele tempo, esta cidade. **A Tarde**, Salvador, 29 mar. 1997. Disponível em: <<http://www.atarde.com.br/arq03/ct2903.html>>. Acesso em: 25 mar. 1997.

TEIXEIRA, Cid. Cid Teixeira: entrevista [17 jun.1996]. Entrevistadores: Eliana de M. Brenner, José A. Saja e Mariella P. Vieira. **Pré-Textos para Discussão**-Revista da FACS, Salvador, n.1, p. 9-13, 1996. Bahianidade.

TEIXEIRA, Cid. Cidade de Salvador: assim começamos. **Correio da Bahia**, Salvador, 28 mar.1998a. Aqui Salvador, p.16.

TEIXEIRA, Cid. Depoimentos. **Planejamento** – Revista da Fundação de Pesquisas CPE, Salvador, v.8, n.1/2, p.10, jan./jun. 1980. Edição Especial.

TEIXEIRA, Cid. Uma abordagem histórica... para matar a saudade! In: SEMINÁRIOS DE CARNAVAL, 1, 1997, Salvador. **Seminários de Carnaval**; Seminários de Verão I - UFBA no Carnaval. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, 1998b. p.17-38.

TEIXEIRA, Francisco; GUERRA, Oswaldo. 50 anos da industrialização baiana: do enigma a uma dinâmica exógena e espasmódica. **Bahia Análise e Dados** – Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia, Salvador, v.10, n.1, p.87-98, jun. 2000. Leituras da Bahia II.

TEIXEIRA, Tattiana. Modernismo e modernidade na Universidade da Bahia. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). **A ousadia da criação**; universidade e cultura. Salvador: Feito a Facom, 1999. p.73-88.

THE ENTERTAINMENT Economy. **Business Week**, New York, p.58-66, 14 mar. 1994.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**; teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998. 427p. Título original: Ideology and modern culture: critical social theory in the era of mass communication.

UNCHS - The United Nations Centre for Human Settlements (Habitat). **Global Report on Human Settlements**. Disponível em: <<http://www0.un.org/cyberschoolbus/habitat/background/bg2.asp>> Acesso em: 10 de dezembro de 2001.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. **Notícia histórica da Universidade da Bahia**. Salvador, 1967. 102 p. Edição comemorativa do 20º. aniversário da Universidade Federal da Bahia.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos**: dos séculos XVII a XIX. 3. ed. São Paulo: Corrupio, 1987. 718 p. Título original: Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Benin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle.

VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia - 1850**. Salvador: Corrupio, 1981. 237p.

VERGER, Pierre. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. 4. ed. São Paulo: Corrupio, 1993. 295p., il.

VERGER, Pierre. Procissões e carnaval no Brasil. **Ensaio/Pesquisas** – Boletim do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO). Salvador, n.5, 2. tiragem, 15 p., out. 1984. Original francês.

VERÔNICA, Sylvia. Arte e educação se unem com a opção modernista. **A Tarde**, Salvador, 15 fev. 2002a. Disponível em: <http://www.atarde.com.br/materia.php3?mes=02&ano=2002&id_materia=1796>. Acesso em: 15 fev. 2002.

VERÔNICA, Sylvia. Pouca atenção de governos degradou a escola pública. **A Tarde**, Salvador, 15 fev. 2002b. Disponível em: <http://www.atarde.com.br/materia.php3?mes=02&ano=2002&id_materia=1793>. Acesso em: 15 fev. 2002.

VIANNA Jr., Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 156 p.

VIANNA, Hermano. Condenação silenciosa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 abr. 1999. Caderno Mais!, p. 5.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995. 196 p.

VIRILIO, Paul. **Entrevista**. Disponível em: <http://www.uol.com.br/tropico/palavra_10_170_1.shl>. Acesso em 17 de outubro de 2001. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva.

WEFFORT, Francisco C. Cultura é um bom negócio. In: **Brasil**. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.minc.gov.br/textos/am07.htm>>. Acesso em: 21 de março de 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 239p. Título original: Culture.

WISNICK, José Miguel (Org.). **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. São Paulo: Cultrix, [ca.1993]. 333 p.

WR Studios: tradição e modernidade em Salvador. **Áudio Música & Tecnologia**, Rio de Janeiro, n.171, p.24-30, jul.1997.