

A ASCENSÃO E A QUEDA DO AXÉ MUSIC: A ATUAÇÃO DA INDÚSTRIA CULTURAL E A IMPORTÂNCIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Helder Luiz do Nascimento¹; Cristina Schmidt Silva Portéro²; Elizeu Nascimento Silva³

1. Estudante do curso de; e-mail: nascimento.helder@outlook.com
2. Professora Orientadora da Universidade de Mogi das Cruzes; e-mail: crisschmidt@umc.br
3. Professor da Universidade de Mogi das Cruzes; e-mail: eliseusilva@gmail.com

Área de conhecimento: Humanas / Sociologia

Palavras-chave: Indústria Cultural; Música Brasileira; Políticas Públicas.

INTRODUÇÃO

A indústria cultural é um fenômeno que surgiu no século XX capaz de adaptar tradições e reconfigurar culturas tão distintas ao modo destas poderem se mesclar naturalmente à identidade nacional de todo um país. Segundo o professor Teixeira Coelho (2006), atualmente, as excentricidades de uma determinada cultura regional já não são barreiras suficientemente aptas a impedir essa mescla. Para competirem entre si em um mercado cosmopolita, gradualmente, obras e expressões culturais são obrigadas a se diversificarem cada vez mais, sendo expostas, na maioria das vezes, a um duro processo de desfiguração, que aos poucos dilui seus principais conceitos traçados por seus criadores, substituindo a mensagem original por um conteúdo substancialmente diferente. É nessa linha de raciocínio que esta pesquisa delimita seu objeto de estudo ao movimento musical de afropop baiano, também conhecido como axé music. Nascido de uma autêntica expressão religiosa — os batuques dos terreiros de umbanda e candomblé —, o gênero foi adaptado para as massas com os trios elétricos e os blocos de rua entre as décadas de 1960 e 1980. Mas a sua real “industrialização” só ocorrera a partir dos anos 1990, quando artistas carismáticos, com envolvimento de poderosas gravadoras e o auxílio de um receptivo espaço midiático, começaram a adaptar seu conteúdo aos elementos que compõem a cultura *mainstream* e a música de cunho massificado (OLIVEIRA, 1996).

OBJETIVOS

Sendo assim, esta pesquisa busca contextualizar os cenários de ascensão e queda desse ritmo e relacioná-los diretamente à atuação da indústria cultural. Diferentemente de outras expressões culturais, como o baião e o frevo, o surgimento do axé music possui diversas características que demonstram como a indústria cultural – num consórcio que incluiu empresários, gravadora e veículos de mídia – atuou para a elaboração dos detalhes relacionados à sua estética, bem como à sua percepção popular e ao seu sucesso comercial. É a partir desse contexto que as contribuições desta pesquisa visam atingir principalmente toda a esfera social, ao explicar também em dado momento sobre a importância da implementação de políticas públicas que equilibrem a competição no mercado criativo, garantindo alternativas e total capacidade da cultura regional competir com o poder e a influência que a indústria cultural e a cultura de massa exercem sobre a população.

METODOLOGIA

Visando o alcance de um domínio satisfatório sobre o assunto proposto, a pesquisa de caráter exploratória, adotada neste projeto, é um método de levantamento que apresenta resultados eficazes quanto à introdução dos complexos aspectos de um determinado problema ao campo de estudo do pesquisador, possibilitando a ele a proposição de variadas hipóteses baseadas em sua intuição, nas informações apuradas por meio de bibliografia, além de exemplos contidos em outras pesquisas que possam estimular sua assimilação – modalidade conhecida também como “estudo de caso” (GIL, 2008). Para a orientar a produção desta pesquisa, a abordagem qualitativa foi a mais aconselhada, uma vez que ela busca explicar a totalidade de um fenômeno – a indústria cultural e a sua relação com o axé – por meio da formulação de hipóteses, embasadas em dados e informações coletadas previamente, de forma intuitiva e organizada. Portanto, esse tipo de abordagem é capaz de produzir resultados aprofundados e ilustrativos, dando ênfase ao subjetivo (análise de comportamentos e percepções) para a devida compreensão e explicação do fenômeno como um todo. Para a coleta de dados, como já mencionado, serão adotados os procedimentos de levantamento bibliográfico e também documental (GIL, 2008).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os trios elétricos nasceram no início da década de 1950, quando a dupla de frevo pernambucano Dodô e Osmar passaram a se apresentar em Salvador com suas guitarras adaptadas em cima de um carro (um antigo Ford 1929, que ficou conhecido como “Fobica”), inegavelmente influenciados pela folclóricas charangas do carnaval de Pernambuco. O formato tradicional de banda – um importantíssimo passo rumo à composição do axé music – veio a surgir apenas 25 anos depois, quando Amandinho, filho de Dodô, decidiu se apresentar, por influência da estrutura do *rock*, com instrumentos básicos, como guitarra, baixo e bateria. Em meados da década de 1970, começam a surgir então os primeiros blocos afro, como o Ilê Ayê e o Olodum, alguns dos responsáveis por popularizar letras e ritmos genuinamente religiosos, como o ijexá, à música que se produzia e era cantada pelos foliões (OLIVEIRA, 1996). A industrialização do que se estava produzindo nos trios elétricos teve seu início no estúdio WR, no bairro da Graça, em Salvador, com o auxílio da emblemática figura do empresário Wesley Rangel. Com a presença de músicos que brilharão na cena posteriormente, como Luiz Caldas e Carlinhos Brown, a banda Acordes Verdes foi a responsável por introduzir os primeiros elementos que caracterizariam o axé massificado. A gravadora WR, anteriormente conhecida como uma empresa de publicidade, entrou para a história quando passou a desempenhar o papel de “mecenas” para o ritmo. (PESSOTI, 2000). O marco se deu em 1985, quando Luiz Caldas e Paulinho Camafeu trouxeram ao mundo o primeiro grande sucesso dessa leva inicial. “Fricote” – uma mistura de frevo e ijexá, com batidas eletrônicas –, gravada por Caldas, alcançou um estrondoso sucesso em nível nacional. Com arranjo levemente superior ao que havia sido produzido até então, a canção do artista baiano era marcada pelo ritmo dançante e pela letra bem-humorada (CASTRO, 2010). Paralelamente, o cantor baiano Gerônimo, dotado de influências latinas, foi um dos primeiros, senão o primeiro, a adaptar os ritmos e letras de religiões afro-brasileiras ao que se estava sendo produzido à época, visando fins mercadológicos. Os blocos afro já trabalhavam com o tema, entretanto é com Gerônimo que a cultura negra ganha, pela primeira vez, projeção e espaço no mercado (KERTÉSZ, 2017). A partir de então, artistas solos como Sarajane, com o clássico “A Roda”, e Margareth Menezes, ao lado de Djalmá, com “Faraó, Divindade do Egito”, começam a ganhar notoriedade. O surgimento das carismáticas bandas que puxam os trios elétricos também data desse período. Araketu, Banda Mel, Chiclete com Banana e Reflexu’s são os nomes mais importantes desta leva inicial, responsáveis por definir a estética do popular “axé de banda” (PESSOTI, 2000). Enquanto isso, devido ao surgimento

de um novo tipo de bloco – financiado por grandes empresas para o puro entretenimento carnavalesco –, começam a brotar no cenário bandas que eram contratadas para tocar em trios, com músicas de letras superficiais e popularescas (KERTÉSZ, 2017). Com a chegada da década de 90, os primeiros passos rumo à industrialização já haviam sido dados, o axé começara a fazer seus primeiros experimentos com o pop, como por exemplo: a inserção de elementos de música eletrônica ao lado dos tambores típicos do ritmo. Contudo, a primeira artista que se sobressaiu com essa inovação foi a baiana Daniela Mercury. Enquanto a popularização do ritmo se tornava frenética por conta das bandas e do carisma de Mercury, outro importante nome também surge neste período, mas com uma proposta diferente: conferir um estilo ao axé que fizesse jus às suas raízes, a música afro-religiosa. Com a banda Timbalada e a popularização da world music, Carlinhos Brown trouxe o característico som dos timbales – tambores de origem africana, que fazem parte dos ritos e cerimônias do candomblé – e recuperou parte da essência da música baiana, que até então já começava a ser desfigurada pelo processo de massificação (GUERREIRO, 2000). Com o gênero perdendo espaço para outros ritmos e sendo legado a uma característica própria do carnaval, a partir de meados da década de 1990 e intensamente a partir dos anos 2000, essa nova fase fez com que o axé fosse absorvido e integrado a outros gêneros. O grupo “Gera Samba” – conhecido mais tarde como “É o Tchan!” – foi um dos primeiros exemplos dessa mutação. Mas foi só no começo da década de 2000, com a cantora Ivete Sangalo, ex-banda Eva, que o ritmo alcançou um novo patamar de massificação, principalmente pelo número de vendas impressionantes, mesmo em uma época pouco favorável para tal – as vendas de discos em todo o mundo já começavam a cair em função do avanço da era digital (KERTÉSZ, 2017). Os primeiros a utilizarem o termo “Indústria Cultural” foram os intelectuais Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Adorno (1903-1969), ambos da conceituada Escola de Frankfurt, na Alemanha, no livro “Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos”, de 1947. Segundo esses pensadores, a indústria cultural pode ser entendida como uma consequência direta da sociedade industrial capitalista. Portanto, seu objetivo primordial é o lucro. A padronização e, por conseguinte, a baixa qualidade das obras – que aqui ganham o caráter de “produtos – é uma das características – e consequências – visíveis desse processo de industrialização da cultura (ANTUNES; MAIA; 2008). Com o início da discussão sobre cultura de massa, muitas correntes de pensadores foram unânimes em classificá-la como intelectualmente pobre e de baixa qualidade estética. A partir do momento em que determinada obra artística passa a ser projetada seguindo, por exemplo, essa lógica fordista, a originalidade é substancialmente reprimida e a perda de autonomia se faz então necessária para o bom funcionamento do esquema. Os blocos afro de Salvador deram início à odisséia, com letras que celebravam a cultura negra e a baianidade. Dotados de elementos religiosos e regionais, esses cânticos faziam parte dos momentos ápices da festa momesca (PESSOTI, 2000). Segundo Morin, a produção em larga escala de obras culturais exige sobretudo a busca de um denominador comum, ou seja, a produção de um tipo conteúdo destinado a um perfil padrão de consumidor, mas que consiga dialogar com os periféricos. No caso do axé, seguindo com o exemplo citado anteriormente, a música de cunho religioso é adaptada e suas letras polidas com o propósito de atingir a neutralidade social. Embora ainda esteja em seu cerne carregar a cultura negra, é visível que, no processo de massificação, vários elementos referenciais foram se diluindo e a mensagem, perdendo força à medida em que o consumo (e o público) pôs-se a aumentar (ANTUNES; MAIA; 2008). A primeira consequência do axé devidamente inserido no contexto urbano industrial, além do processo de “universalização” das músicas, é a ascensão de certos padrões estéticos, que se assemelhavam ao que era consumido em nível internacional. A baiana Daniela Mercury é a expressão máxima desse sintoma. Branca, de classe média alta, a cantora foi o primeiro modelo artístico utilizado pela indústria para expandir o gênero, atingindo outros locais (como países europeus) e outros públicos (as classes B e C). O não abandono do folclorismo baiano por parte de Daniela deu margem para que a indústria cultural investisse em outros nomes, de modelo semelhante. As cantoras que a sucederam foram exemplo desse fenômeno de reinvenção da indústria: Ivete Sangalo e Claudia Leitte foram a representação do axé mais urbanizado e cosmopolita; não à toa, aos poucos, o gênero foi

sendo abafado em suas discografias pelo pop massificado – com destaque maior para as baladas, uma das mais reconhecidas manifestações de massificação. Portanto, não é fútil clamar por uma reflexão sobre a importância e uma solução para se conter o monopólio por ela abarcado, que passa pela valorização e pelo desenvolvimento da cultura regional — aquela que, assim como o axé music, nasceu de comunidades e periferias, e cujo o objetivo geralmente limita-se à subsistência do artista que a produz e à simples divulgação de sua mensagem, carregada de subjetividade e, por vezes, crítica social. O caminho para essa busca desembocará na necessidade de planejamento de políticas públicas voltadas para o setor cultural, pois elas são, comprovadamente, o método mais eficaz para combater os prejuízos da atuação agressiva da indústria. Na Bahia, por exemplo, é a partir de 2007, quando o axé já se encontrava em declínio no mercado fonográfico, que o Governo Estadual passa a implementar políticas mais abrangentes, que visavam o desenvolvimento da cultura no Estado em toda a sua totalidade. Medidas como descentralização (para combater o elitismo) e a consulta pública (para fomentar a diversidade) permaneceram sendo uma prioridade, mesmo com as sucessivas trocas de gestão (LIMA, 2011).

CONCLUSÕES

A desagregação da estrutura produtiva estabelecida durante os anos 1990, feita sobretudo pela pirataria e pela explosão de modismos, promoveu um esgarçamento do mercado fonográfico, obrigando a indústria cultural a peneirar manifestações artísticas incompatíveis com as tendências da nova era. No entanto, se a queda do axé está intimamente relacionada com a atuação da indústria cultural – que descontinuou a estrutura de produção que ela mesmo havia construído –, é importante mencionar que os artistas também tiveram grande papel nesse processo. Ao permanecerem umbilicalmente presos à lógica do mercado, muitos deles não se reinventaram artisticamente, deixando de lado, por exemplo, a preocupação em produzir álbuns mais complexos e menos comerciais (KERTÉSZ, 2017). A história do axé music revela então, com precisão, os detalhes de como a indústria cultural atua para se apropriar de uma manifestação artística de origem popular e transformar em algo rentável. Sempre será interessante que esse tipo de atuação seja constantemente mapeado e estudado pelos teóricos das áreas de humanas para que sejam encontradas alternativas que amenizem seus possíveis danos, uma vez que o resultado desse processo – marcado pelo extrativismo desenfreado – dificilmente não será a alienação, que, por meio da ideologia do consumo, sufoca a democratização da cultura, impedindo, como se supõe, a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Deborah Cristina; MAIA, Ari Fernando. Música, indústria cultural e limitação da consciência. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, Fortaleza, n. 4, p. 1143-1176, dez. 2008. Disponível em: < <https://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/4900/3910>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

CASTRO, Armando Alexandre. Axé music: mitos, verdades e world music. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, p.203-217, jul.- dez. 2010. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/4931>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2007.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

KERTÉSZ, Chico. **Axé – O canto do povo de um lugar**. Direção: Chico Kertész, Produção: Macaco Gordo. Brasil: Zahir, 2017, 1 DVD.

LIMA, Hanayana Brandão Guimarães Fontes. **Políticas culturais na Bahia: panorama histórico**. 237f; Dissertação de mestrado (Cultura e Sociedade, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo (Vol. 1)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

OLIVEIRA, Paulo César Miguez de. **Carnaval baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios**. 237f; Dissertação de mestrado (Administração, Núcleo de Pós-Graduação). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

PESSOTI, Gustavo Casseb. **A indústria fonográfica mundial e o axé music na Bahia**. 133f; Monografia (Ciências Econômicas, Bacharel). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12136>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.