

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA**

AUGUSTO GOMES MILARÉ WERNECK

Da cisão da vida à mobilidade do trabalho: resenha crítica de “A trama dos tambores”, de Goli Guerreiro

**SÃO PAULO
2024**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

AUGUSTO GOMES MILARÉ WERNECK

Da cisão da vida à mobilidade do trabalho: resenha crítica de “A trama dos tambores”, de Goli Guerreiro

Trabalho de Graduação Individual apresentado
ao Departamento de Geografia da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Bacharel em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Carlos de Almeida Toledo

SÃO PAULO

2024

AGRADECIMENTOS

Aos grupos de samba-reggae de Salvador e a Goli Guerreiro por ter captado sua história.

A USP por ter me proporcionado um espaço de constante debates e discussões acadêmicas e científicas.

Ao meu orientador Carlos, o Carlão, pela orientação e pela ajuda, mas em especial pela paciência e compreensão.

A minha família, que acompanhou de perto todo o desenrolar da pesquisa e da escrita do trabalho, ajudando e retirando o peso de mim sempre que possível.

Aos meus amigos que incentivaram cada passo do processo, mesmo os mais difíceis, permitindo que eu pudesse andar muito longe. Vocês sabem quem são.

E, por fim, a todo mundo que ajudou na elaboração deste trabalho de alguma forma, ou que me ajudou durante a elaboração deste trabalho, por menor que tenha sido sua contribuição.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo conduzir uma resenha crítica do livro “A trama dos tambores”, de Goli Guerreiro, investigando como conceitos como a cisão da vida, a mobilidade do trabalho, a passagem do pré-capitalismo para o capitalismo e a centralidade dos lugares podem ser utilizados quando aplicados aos grupos de samba-reggae de Salvador para investigar uma forma possível de economicização da cultura, processo típico da metrópole capitalista moderna. Assim, buscamos não apenas criticar a obra e usar seu objeto de estudo para realizar uma nova interpretação da obra, como buscamos ampliar as perspectivas de estudos e debates dentro do campo da Geografia, incentivando novas discussões e pesquisas interdisciplinares entre Geografia, Música e Antropologia.

Palavras-chave: cisão da vida; mobilidade do trabalho; samba-reggae, música, Salvador, cultura.

ABSTRACT

This research has the objective to conduct a critical review of the book “A trama dos tambores”, by Goli Guerreiro, investigating how concepts such as the rupture of life, the mobility of work, the passage from pre-capitalism to capitalism and the centrality of places can be utilized when applied to the samba-reggae groups from Salvador in order to investigate a possible form of economization of culture, a typical process in the modern capitalist metropolis. Thus, we aim not only to critique the work and utilize its work subject to achieve a new interpretation of the work, so much as we aim to amplify the perspectives of studies and debates inside the Geography fields, encouraging new interdisciplinary discussions and researches in the fields of Geography, Music and Anthropology.

Keywords: rupture of life; mobility of work; samba-reggae; music; Salvador; culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. UM APANHADO TEÓRICO.....	8
2. RESENHA CRÍTICA.....	18
2.1 A trama dos tambores.....	18
2.2 A origem do samba-reggae: territorialidade(s) em disputa.....	19
2.3 A origem do gênero: sincréticos sincretismos	22
2.4 O mercado musical: influência ou imposição?.....	25
2.5 Mobilidades em ação: a nova dinâmica da centralidade.....	28
2.6 O samba-reggae e a cisão da vida.....	32
À GUIA DE CONCLUSÃO.....	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste em uma resenha crítica do livro “A Trama dos Tambores”, da autora baiana Goli Guerreiro, lançado em 2000. Sendo o primeiro livro sobre a temática do samba-reggae em Salvador lançado, é uma obra essencial para estudantes dos campos da Música e da Antropologia, mas a ausência de uma tese por parte da autora acaba gerando uma coletânea de relatos sem muita que não questiona, muitas vezes, o que esses relatos trazem. Assim, o presente trabalho tem o objetivo de realizar uma resenha crítica que busque utilizar o objeto de estudo da autora, os grupos de música e cultura popular e negra de Salvador, a fim de pensar de forma crítica o conteúdo desses relatos. Partindo de uma bibliografia multidisciplinar que nos auxilie a compreender e questionar aspectos da cultura, da economia e da sociedade, iremos ver a trama dos tambores por um novo olhar. Para atingir esse objetivo, o trabalho foi dividido em dois capítulos:

O primeiro capítulo consiste em um apanhado teórico que orientará o trajeto a ser percorrido durante a resenha crítica, trazendo autores como Robert Kurz, Jean Paul de Gaudemar, José Ramos Tinhorão e Walter Christaller, esclarecendo os principais conceitos e ideias utilizados durante o trabalho, como a cultura dentro da sociedade capitalista moderna, a mobilidade do trabalho, a passagem da sociedade não capitalista para a capitalista no âmbito musical e a centralidade dos lugares, além de estabelecer um fio lógico entre os autores e ideias, a fim de formar uma base no qual nos apoiaremos durante a resenha.

O segundo capítulo consiste na resenha crítica propriamente dita, investigando o conteúdo do livro e, principalmente, as fontes de pesquisa utilizadas por Guerreiro, no caso os relatos dos agentes e atores do samba-reggae em Salvador, procurando trazer uma nova interpretação para esses relatos baseada na mobilidade do trabalho e nas centralidades ocasionadas pela territorialidade do capital, servindo os grupos de samba-reggae como objeto de estudo do processo de economicização da cultura inserido dentro da centralidade da metrópole em uma totalidade capitalista em processo, cabendo a referência dos autores e ideias do primeiro capítulo a fim de não somente revelar limitações de análise presentes na obra original, como oferecer uma nova forma (porém não mais correta ou a única) de análise da situação da música enquanto mercadoria dentro da metrópole soteropolitana.

Assim, buscamos utilizar do modelo de resenha crítica para apresentar novas possibilidades de análise a partir de uma interpretação das fontes de pesquisa apresentadas pela autora, orientando-nos por uma bibliografia multidisciplinar a fim de compreender, a partir de um outro ponto de vista, o fenômeno e a história do samba-reggae que foram relatados por Guerreiro. A criação de novos debates e discussões a partir do que foi e o que não foi escrito no texto é o que nos orienta no presente trabalho, sendo o livro de Guerreiro essencial para fazer uma ponte interdisciplinar entre os campos da Geografia, da Antropologia e da Música pela cidade de Salvador, sendo nossa intenção incentivar novos debates e discussões sobre o tema.

1. UM APANHADO TEÓRICO

A fim de iniciar a discussão do presente trabalho, analisaremos primeiramente os referenciais teóricos que servirão como base e como fio condutor para a nossa resenha crítica posterior.

Para começar, voltaremos para o autor alemão Robert Kurz, e em especial o seu texto “A estética da modernização”, onde o mesmo analisa “a cisão entre vida e arte” (KURZ, 2004), ou seja, o momento em que a arte deixa de ser uma parte integrada às outras esferas da vida, como a economia, a política e a religião, por exemplo, e passa a tornar-se uma esfera separada, agora subordinada completamente à esfera econômica, e de como essa cisão ocorreu e ocorre nas sociedades capitalistas urbanas modernas.

Para Kurz, as sociedades tradicionais, em especial as rurais, possuíam uma relação diferente com a cultura, uma vez que cultura era, de certa forma, toda a existência dessas sociedades, desde a arte até a religião, a economia, os costumes, a alimentação, a língua, etc. Como o autor define, “a sua existência não estava decomposta em áreas funcionais separadas”. Um determinado ritual não era visto como sendo um ritual religioso, por exemplo, e sim como uma expressão comum da vida nessas sociedades, e que, somente quando analisada sob os olhos modernos atuais, veríamos esse ritual como um ritual aparentemente de primordial cunho religioso. Essas sociedades não pensavam o que faziam como um fazer artístico, apenas como um fazer rotineiro de suas vidas cotidianas. Para Kurz, o artista dessas sociedades era diferenciado apenas pela sua capacidade técnica em relação aos demais, e não por ser, por si só, um “representante social da arte”, ou seja, não era visto como uma categoria separada de função social.

Daí o fato de hoje a palavra “cultura” ter um significado tão distinto quando aplicado a sociedades atuais do que quando o mesmo termo é utilizado para se referir a sociedades tradicionais ou mesmo sociedades mais antigas, pré-capitalistas. Como conta o autor:

(...) nós falamos sem mais da “cultura” do Egito Antigo, da Mesopotâmia e da Antiguidade, querendo com isso, via de regra, nos referir tanto aos artefatos especiais e representações artísticas (da escultura, pintura, literatura etc.) quanto, por outro lado, à respectiva sociedade como um todo e a sua estrutura social. Quando, entretanto, falamos de “cultura moderna”, queremos nos referir sempre a um aspecto específico de formas de expressão e nunca ao sistema social como um todo. (ibidem)

Kurz volta-se para o que chama de “constituição religiosa das culturas agrárias”, uma vez que a religião era o elo que mais ligava os diferentes aspectos da cultura entre si, tendo em vista que várias das ações culturais, como o artesanato, o esporte, o teatro e a alimentação eram muitas vezes ligados ao culto e ao ritual. Porém, não deve-se pensar na religião como sendo a esfera que regia todas as outras da mesma forma que hoje a economia rege todos os outros elementos da vida, ou cairemos na armadilha de pensar nessas sociedades como se pensa na sociedade atual, naturalizando um comportamento muito específico ao nosso momento e local. Do contrário, a religião hoje faz parte da vida privada, enquanto nessas sociedades agrárias tratava-se da vida pública, cotidiana, da qual os indivíduos eram inclusive rechaçados caso não fizessem parte, fechando-se aos seus próprios universos e não integrando-se à sociedade em vários aspectos da vida que hoje são particulares e privados. Como bem explica Kurz, “não podemos conceber com o nosso auto-entendimento moderno a existência de uma sociedade culturalmente integrada. Não temos conceitos para isso” (ibidem)

É após o advento da revolução industrial e a eventual tomada do capitalismo como o sistema de reprodução dominante que a economia passa a reger todos os outros aspectos da existência, universalizando o trabalho abstrato e elevando a esfera econômica como a principal e as outras esferas (as já mencionadas arte, religião, costumes, etc.) agora como sub-esferas subordinadas à esfera econômica. Sobre isso, o autor comenta que

(...) na modernidade a economia desenvolveu-se como um absurdo *fin em si mesmo* e como *conteúdo central* da sociedade: o dinheiro tornado capital que retorna a si mesmo, e assim um "sujeito automático" cego (Karl Marx), estando pressuposto fantasmagoricamente a todos os objetivos humanos e culturais. (ibidem)

Daí a situação atual da cultura na sociedade trata-se de um fenômeno tipicamente capitalista e primordialmente urbano, uma vez que é justamente no meio urbano onde as relações de trabalho complexificam-se a fim de permitir diferentes e diversificados agentes econômicos, além da superpopulação ocasionada pelos êxodos rurais que permitiu um exército de força de trabalho para a indústria. É nessas condições que surge a classe média do “bom gosto” e onde a propriedade privada assume o seu papel de destaque, acompanhada de perto da elevação da

vida privada, através do qual os aspectos antes públicos da vida em sociedade tornam-se privados.

Assim, se a economia passa a ser o ponto focal de toda a existência em sociedade, as outras expressões da vida ficam em segundo plano, sendo jogadas para a área do “lazer”. Não só a arte, mas também o esporte, as formas de se vestir, as formas de preparar alimentos e de consumí-los, tudo que não interesse ao capital e às políticas que o acompanhem passa a ser a vida privada, escondida dos olhos públicos e sem o direito de ocupar uma posição maior na sociedade, como uma vez já o foi, quando todos esses e vários outros aspectos da vida eram essenciais ao ponto de ser impossível para as sociedades tradicionais imaginarem esses aspectos como separados entre si. Como reflete Kurz, “o ‘trabalho’ não é estético, a política não é estética, só a estética é estética. Como se a estética das coisas levasse uma existência própria, abstratificada e fantasmagórica, fora e ao lado das coisas” (ibidem)

Daí vem a crítica de Kurz a quando as formas de arte acabam por estetizar o próprio sistema que as gerou e as colocou na sua atual situação cindida sem realmente criticar esse sistema, estetizando as próprias contradições e loucuras do capitalismo. A mera retratação dos malefícios do capital sem sua crítica leva a uma positivação da existência desses malefícios, restando uma “reflexão cínica”. Não só isso, mas a separação dos costumes da vida cotidiana acaba por colocar sobre a mulher uma série de papéis que antes eram integrados a vida, como o “trabalho doméstico”, enquanto ao homem caberia a vida pública de “ganhar dinheiro” e “participar da política”, realizando uma nova cisão à estrutura já cindida da sociedade, mas uma nova cisão interna. E essa divisão não pode ser biológica ou natural, uma vez que existem mulheres políticas e homens que cuidam de casa, por exemplo, mas é uma estrutura determinada historicamente sem o qual as desigualdades do capital não podem continuar a se reproduzir.

Daí vem o complexo e volátil papel do artista nessa nova sociedade capitalista urbana., o artista encaixa-se no papel “masculino” dentro dessa nova estrutura capitalista, uma vez que faz parte da vida pública do capital e da obtenção de dinheiro para sua sobrevivência, mas este também faz um papel “feminino”, uma vez que a beleza e as emoções associadas à arte foram delegadas à mulher e ao seio do lar da vida privada, longe dos olhos da vida pública. Assim, o artista encontra-se em um lugar complicado, sem poder justificar-se completamente dentro

no sistema capitalista enquanto um elemento por si só, nem masculino nem feminino, ainda mais quando não percebe que o próprio sistema é a razão de seu lugar contraditório.

Apesar disso, a diferenciação entre as esferas da vida aparece como um problema solucionado segundo os aparelhos de comunicação em massa e das mídias. Kurz critica duramente os “pós-modernos” que celebram a midificação das relações sociais como se isso significasse um retorno da arte integrada à vida e uma diminuição das desigualdades em um processo de “democratização”. Como conta o autor, “de fato, a arte não reingressa na sociedade como ‘cultura de massas democrática’; mas, ao inverso, o mercado ultrapassa seus limites e renova a sua pretensão à totalidade mais vigorosamente do que nunca” (ibidem)

Em sua busca incessante de reprodução desenfreada, o capital deixa de ignorar as esferas que foram cindidas a fim de que a economia surgisse como a esfera-mor, e ao invés disso passa a comandar essas esferas, tornando-as subordinadas a si, “economificando” todas as partes da vida em sociedade antes desvinculadas e desintegradas. A economia é agora um grande sol e todos os elementos da vida são os planetas que orbitam ao redor desse sol, incapazes de escapar de sua grande esfera de influência que acaba por consumir todos os planetas ao seu redor.

Como a cultura é vista atualmente como a produção artística de um determinado grupo, e, pensando em como essa produção artística insere-se dentro da esfera econômica própria do capitalismo, os artistas passam a necessitar de dinheiro para conseguirem viver, uma vez que sua existência não é mais justificada pela integração da vida pública em uma interdependência mútua. O próprio Kurz nota que “se o contexto social é determinado pelo fim em si cindido do dinheiro, então o padre, o atleta e o artista também têm de ‘ganhar dinheiro’”. Se antes o fazer artístico era integrado com as esferas da vida de forma a ser uma parte interdependente e essencial de todo o viver em sociedade, agora o fazer artístico necessita de um retorno em termos monetários a fim de justificar-se dentro do capitalismo. A arte só pode deixar de ser um elemento estranho e vizinho e ser realmente apropriada pelo sistema capitalista ao se deixar entregar, finalmente, às regras que regem esse sistema.

Com isso, a cultura feita na sociedade capitalista urbana, agora já apropriada e devorada pela esfera econômica que tudo rege e tudo apropria, é para Kurz a sua

dissolução máxima enquanto forma de representação da vida em sociedade, ainda mais quando essa dissolução é vista erroneamente como uma “reapropriação autêntica pela sociedade” (ibidem). A arte já nasce pensada como objeto comercial, sob a ótica da propaganda e do marketing, e a produção artística coloca-se em um lugar muito peculiar e muito precário, uma vez que tenta refletir sobre a sociedade ao mesmo tempo em que necessita sobreviver nessa sociedade, tendo que conformar-se com as regras econômicas que tanto necessita criticar.

Pensando na passagem do pré-capitalismo para o capitalismo no caso do Brasil, o musicólogo santista José Ramos Tinhorão argumenta que é justamente nas duas grandes cidades coloniais, Rio de Janeiro e Salvador, que, por conta de seus centros administrativos de diversificadas áreas econômicas em diversificadas relações de trabalho, é que foi possível a criação de uma classe média urbana diferenciada que almejasse um novo tipo de cultura específico para que essa demanda fosse eventualmente suprida. Daí o surgimento da modinha no Rio de Janeiro e do lundu em Salvador, o início da música reconhecidamente popular e brasileira (TINHORÃO, 1991). Nessa configuração, as cidades de menor porte e boa parte do meio rural não teria como criar essas novas manifestações culturais por possuir relações de trabalho mais diretas e menos diversificadas, a exemplo de cidades como Vila Rica e Tijuco, as quais o autor comenta que “como a exploração das minas excluía a possibilidade de diversificação econômica e dividia as classes entre trabalhadores escravos e nobreza proprietária-elite vigente (...), todas as manifestações de cultura se originavam ou no campo folclórico (...) ou no campo erudito” (ibidem, p. 9).

É na progressão desses grandes centros urbanos em direção a temporalidade moderna que conseguimos enxergar a cisão da vida kurziana de forma mais delineada, pois é a partir daí que as formas culturais passam a ter que se adaptar para encaixar-se no mercado e na dinâmica do capital, uma vez que agora estão inseridas dentro da dinâmica da mobilidade do trabalho.

A mobilidade do trabalho é um conceito que foi bem explorado pelo autor francês Jean-Paul de Gaudemar. Para ele, a força de trabalho é uma mercadoria: ela possui valor de uso, valor de troca e presença no mercado, qualificando-a, assim, como a “mercadoria que um homem possui”. Porém, vale atentar que o sujeito não é a força de trabalho em si, pois há uma relação psicossocial específica que define o sujeito como capaz de realizar o trabalho que “produza coisas úteis”

(GAUDEMAR, 1977), do contrário isso classificaria uma situação de escravidão, na qual o homem torna-se literalmente uma mercadoria, mas o trabalho neste caso é livre, no sentido geral de não se tratar de trabalho escravo.

Gaudemar atenta para a dupla liberdade (ou talvez a dupla negação) da venda da força de trabalho: o sujeito é livre para poder vender sua força de trabalho no mercado, mas simultaneamente ele é obrigado a fazer isso caso deseje sobreviver no sistema capitalista, criando uma ilusória liberdade que acaba anulando-se pelo funcionamento maior do sistema, revelando que não é o capitalismo que é flexível, mas sim a força de trabalho que o é, sendo “apta para as deslocamentos e modificações do seu emprego” (ibidem), ou seja, a mobilidade do trabalho começa quando o trabalhador mostra-se capaz de deslocar-se e especializar-se caso necessário para o seu emprego ou para conseguir arrumar um emprego.

Assim, a essência da mobilidade do trabalho é a criação da força de trabalho do homem seguida da mobilização desta para ser vendida como mercadoria. Em sequência, podemos perceber que a mobilidade do trabalho elucida algo importantíssimo acerca das migrações: elas não ocorrem simplesmente pela vontade do trabalhador de encontrar melhores condições de vida e/ou de trabalho, mas elas são uma necessidade para o funcionamento pleno do sistema, e este sequer poderia ter existido sem a característica móvel do trabalho, seja ela forçada, como no caso dos escravos, ou aparentemente voluntária através da dupla liberdade da venda da força de trabalho a partir da reprodução capitalista do capital industrial.

Isso porque, ao contrário da maior parte das mercadorias que não podem ir ao mercado sozinhas ou trocarem-se sozinhas, a força de trabalho é a única capaz de levar a si mesma ao mercado para ser vendida, sendo assim não exatamente uma mercadoria, mas uma capacidade específica de realizar trabalho e transformar as mercadorias, sendo assim “livre” para deslocar-se. Soma-se a isso a capacidade também única da força de trabalho de criar um valor de troca superior ao seu próprio valor de troca ao aplicar o trabalho produtivo, valorizando o capital.

Com isso, a mobilidade do trabalho foi a responsável pela passagem do sistema M-D-M' do mercantilismo e do capital comercial, onde as mercadorias geram mais mercadorias através do dinheiro para o sistema D-M-D' do capital industrial e da acumulação do capital, onde o dinheiro gera mais dinheiro a partir das

mercadorias, uma vez que a mobilidade do trabalho é a possibilitadora da reprodução do capital através do trabalho supostamente livre do homem, mas que é forçado a ele através da dupla liberdade, gerando dúvidas como: o trabalhador não se importa com o trabalho que desempenha desde que seja pago, ou o capital que não se importa com o que o trabalhador quer realmente trabalhar, em sua busca incessante por reprodução? O mais curioso é como a mais-valia cria um problema, fazendo o trabalhador pensar trabalhar sob o sistema de M-D-M', onde o mesmo vende sua força de trabalho e com ele compra mais mercadorias após receber seu pagamento, mas a totalidade ainda opera sobre o sistema de D-M-D', uma vez que a cadeia reprodutiva não inicia-se na força de trabalho, que não é uma mercadoria em si, mas sim uma capacidade de realizar trabalho. O trabalhador não vende o apertar do parafuso, e sim a capacidade de apertar o parafuso. Mais curioso ainda é a forma que os métodos de produção são constantemente renovados a fim de acumular mais capital, mas essa renovação em si necessita de avanços científicos, mobilizando novamente o trabalho em um ciclo onde o dinheiro deve ser considerado também como uma relação social, uma vez que participa dessa movimentação maior do trabalhador pelo espaço e pelo trabalho.

E na economização da vida, em uma busca cada vez mais obstinada do capital de agregar para si os aspectos da vida antes-pública agora-privada, não só o trabalhador das fábricas insere-se na mobilidade do trabalho, mas também o artista. Se Kurz disse que o artista da modernidade também precisa ganhar dinheiro, e a mobilidade do trabalho é necessária para o funcionamento pleno do sistema, também o artista vai ter que deslocar-se e deslocar sua capacidade de realizar trabalho para melhor servir ao capital e, assim, poder pagar as suas contas, uma característica da sociedade moderna territorializada pelo capital.

Dentro da mobilização do trabalho, é possível estabelecer um paralelo com a Teoria dos Lugares Centrais, formulada por Walter Christaller em meados do século XX. Christaller realizou um modelo que tentasse explicar a lógica das localizações das atividades comerciais no espaço, levando em consideração a organização da população nesse espaço. Nesse modelo, haveria uma hierarquia entre os diferentes lugares de acordo com a oferta de produtos e serviços de cada lugar, sendo os lugares “mais centrais” aqueles que ofereciam uma maior e mais diversificada quantidade de produtos e serviços em um determinado alcance, enquanto que a população fora desses lugares centrais locomovia-se para dentro do alcance de

distribuição do produto ou serviço. O autor buscava mostrar que as empresas localizariam-se longe o suficiente de suas concorrentes porém próximas o bastante para atender toda a população disponível em determinada área, o que levaria a uma formação de áreas de mercado hexagonais vizinhas umas às outras, cada uma com sua centralidade e sua própria área de influência. Serviços menos comuns e mais especializados teriam áreas de influência maiores por terem menos locais que os oferecem. (BRADFORD; KENT, 1987, p. 23)

A conexão com a mobilidade do trabalho vem justamente dessa locomoção da população entre os níveis hierárquicos das diferentes centralidades. Um determinado sujeito tem que deslocar-se de uma cidade pequena para uma maior que ofereça um determinado produto ou serviço, mas esse movimento também ocorre com os trabalhadores, realizando um movimento de migração determinado pela territorialização da capital, em especial nas grandes metrópoles, que concentram uma grande e diversificada quantidade de produtos e serviços quando comparado com as cidades menores nos seus arredores, fazendo os trabalhadores locomover-se pelo espaço em direção a essas centralidades, tendo em mente que essas centralidades podem estender-se pelo comprimento do país inteiro. Com isso, também podem ser criadas novas centralidades a partir dessa mobilidade do trabalho, uma vez que os trabalhadores, pressionados pela força do capital, são forçados não só a locomover-se mas a adequar-se ao mercado, criando novas relações de trabalho e de produção quando necessário.

Vale fornecer uma crítica à teoria de Christaller, uma vez que, por se tratar de um modelo, este pensava o espaço como um plano uniforme e com uma população igualmente distribuída ao longo do espaço que podia locomover-se facilmente em todas direções, portanto não só há uma ausência de fidelidade desse modelo com a realidade, ainda mais pensando-se na organização hexagonal entre diferentes empresas, como isso acaba por positivar as especificidades dos lugares e dos sujeitos no espaço, uma vez que a locomoção não é uniforme por inúmeros outros fatores geográficos. Ainda assim, nosso ponto é demonstrar como a mobilidade do trabalho é capaz de criar novas centralidades nas metrópoles modernas, ao forçar o deslocamento de trabalhadores pelo espaço, e também que existem diversas centralidades distintas sobrepostas no espaço, e que estas podem alterar-se ao longo do tempo, surgindo novas centralidades com novas relações de trabalho.

Tendo em mente como posicionam-se nossas bases teóricas, partiremos para uma descrição do livro que será resenhado e o seu conteúdo, pensando no porquê dos grupos de samba-reggae terem sido escolhidos como objeto de estudo do presente trabalho.

O livro “A Trama dos Tambores”, de autoria da antropóloga baiana Goli Guerreiro, foi publicado em 2000 e é baseado na tese de doutorado da autora, escrita entre 1994 e 1999, sendo o primeiro livro a dedicar-se ao estudo do samba-reggae lançado no Brasil. Coletando diversos relatos e entrevistas feitos com integrantes dos mais célebres blocos afro de Salvador, a autora define o livro como uma reconstrução histórico-antropológica que recorta a história musical baiana, visitando os blocos afro, os seus personagens e suas trajetórias, e busca assim adentrar a invenção do samba-reggae, as estratégias mercadológicas das bandas e as transformações estéticas da percussão (GUERREIRO, 2000, p. 18).

Apesar de retratar bem os aspectos propriamente histórico-antropológicos da trama, a autora não parece defender nenhuma tese muito específica sobre os acontecimentos narrados, contando no prefácio que “Não defende uma tese. Tece os fios de sua trama acompanhando cada um dos focos com sua presença física antes que intelectual, deixando a verdade se demonstrar através dos testemunhos(...)”, ou seja, a preocupação maior está em trazer para os registros as tradições e experiências dos atores e participantes do samba-reggae por meio de relatos diretos, o que por si só é uma posição clara de visibilizar e respeitar as tradições próprias desses atores, ainda mais quando colocado em um contexto acadêmico que até então não possuía grandes publicações sobre o tema, e é uma posição que está bem de acordo com a formação de antropologia da autora, o que por sua vez descarta a tentativa de propor uma tese que será testada ou possivelmente desafiada pelos relatos presenciais coletados, deixando os personagens falarem por si sós.

Dito isso, a ausência de uma posição mais clara por parte da autora das ideias expressas deixa alguns espaços vagos na história, o que não necessariamente significa que a abordagem utilizada pela autora seja menos correta, e sim que é uma abordagem possível que possui determinadas limitações. O que pode ser dito é que a abordagem da autora permite uma análise externa que adicione aos relatos coletados e os questione a fim de desenvolver novos e variados estudos sobre o alvo do livro, no caso os grupos dos blocos afro e Salvador,

adicionando aos pontos que ficaram limitados pela ausência de uma posição mais evidente por parte da autora.

Dito isso, há sem dúvida escolhas por parte da autora, por exemplo, quais relatos são adicionados ao livro e quais ficam de fora, quem é entrevistado e sobre o que eles falam e deixam de falar, bem com a ordem que esses relatos são colocados no livro, processo que sempre segue uma determinada lógica mesmo que intuitiva. A autora toma, de fato, um partido, porém usa da voz dos entrevistados para problematizar outros entrevistados, isso quando estes entrevistados são problematizados.

Assim, pretendemos não apenas problematizar as fontes de pesquisa de Guerreiro, como pensar formas possíveis de transformação da cultura em mercadoria, que é uma característica das territorialidades da metrópole contemporânea, na qual se modificam as relações de trabalho e de produção de forma distinta das sociedades pré-capitalistas. Porém, também é importante o elemento racial e étnico que existe nos grupos de samba-reggae, uma vez que ele permite-nos pensar em aspectos que não apareciam na análise de Kurz, por exemplo. O “homem” e a “mulher” kurzianos, por mais distintos que sejam, são brancos e de classe média, e a relação de um sujeito artista branco e um sujeito artista negro com a cultura que se torna mercadoria é muito diferente. Por isso nosso interesse em olhar para o samba-reggae sob a ótica da cisão da vida, da cultura como mercadoria dentro da metrópole marcada pela mobilidade do trabalho e nas centralidades que são criadas nesse processo.

2. RESENHA CRÍTICA

2.1 A trama dos tambores

De início, vamos quebrar analiticamente o livro que usamos como base para a resenha crítica. O livro “A trama dos tambores” é dividido em 4 partes e um apêndice, sendo estes os seguintes:

Na parte I “A cena musical afro-baiana”, a autora detalha o ambiente social e principalmente o musical de Salvador durante o final dos anos 80, de forma a estabelecer um antecessor e uma origem para a criação do samba-reggae, listando os principais blocos afro da cidade, onde cada um localizava-se, e suas principais características estéticas e musicais, distinguindo cada um destes. É uma parte que nos trará relatos bem interessantes sobre o início dos blocos afro, em especial sobre como os elementos culturais e artísticos em breve somam-se aos políticos e econômicos.

Na parte II “A invenção do ritmo”, Guerreiro fala sobre a criação do ritmo do samba-reggae em si, investigando os diversos gêneros musicais que faziam sucesso em Salvador na época, bem como suas origens e principais elementos, e como esses se juntaram para formar o conhecido samba-reggae. Dessa parte aproveitaremos bastante os relatos que tratam da origem do ritmo, embora não em seu aspecto mais técnico e formal quanto à música em si, e sim do fato de uma boa parte da criação do ritmo e da estética dos grupos ter influência internacional que só pôde ser apreendida no momento e lugar em que inseriam-se os primeiros blocos de música afro, no caso na cidade de Salvador dos anos 80.

Na parte III “O ritmo e o mercado”, que é a parte que mais irá nos interessar no presente trabalho, a autora parte para uma análise dos blocos afro e sua música no mercado fonográfico de Salvador e subsequentemente do Brasil e do mundo, detalhando como a música é influenciada pelo mercado e também como esta influenciou o mercado, passando por aspectos da tecnologia, da migração de artistas e gravadoras, da alteração do espaço de Salvador após o advento da popularização do samba-reggae e, por fim, da mobilidade do trabalho envolvida no processo de passagem da música afro de cultura para produto cultural, que é justamente o foco de nosso trabalho.

Na parte IV “Carnaval: a festa dos ritmos”, o foco passa a ser o carnaval de Salvador, os locais onde ocorre, os grandes nomes que, na época de lançamento do

livro, eram os maiores da música baiana, e de outros aspectos mais recentes do samba-reggae e outros ritmos associados ao carnaval. Não é uma parte ao qual devotamos tanta atenção por se tratar de uma temática mais própria que demandaria um escopo maior do que o pretendido pelo trabalho.

Por fim, no “Apêndice”, temos um percurso mais teórico e técnico do ramo da música acerca da transmissão dos conhecimentos e dos ensaios dos grupos, além de descrições detalhadas dos instrumentos e das terminologias utilizadas pelos grupos.

2.2 A origem do samba-reggae: territorialidade(s) em disputa

Goli Guerreiro descreve a criação do samba-reggae como tendo ocorrido nos últimos anos da década de 1980, em uma “efervescência musical” que despontou dos diversos blocos afro que até então tocavam cada um seus estilos próprios e tinham características próprias. O que unificou esses diferentes blocos em um único gênero musical não foi tanto uma uniformidade musical quanto foi uma ideia política em comum que foi realizada de forma singular por cada um dos blocos. A autora relata que “a leitura do compositor baiano (...) focaliza mais o comportamento musical dos grupos negros do que sua música propriamente dita” (GUERREIRO, 2000, p. 65)

É interessante notar como os grupos começam sem um propósito que fosse primordialmente econômico, mas sim principalmente artístico, sem ser regido por um pensamento do mercado ou do lucro, já operando em uma tangente das esferas cindidas kurzianas. Acompanhada à música, desde o início havia uma importante atitude política evidente, aliando uma expressividade musical com uma identidade étnica negra em prol de uma mensagem e visibilidade política. Como relata Guerreiro, “Em 88, a mídia anunciava que em Salvador os blocos afro haviam inventado o samba-reggae, (...) transformando a música em bandeira política com força suficiente para barganhar cidadania para o negro baiano, chamando atenção para a vitalidade da cultura negra na Bahia” (ibidem, p. 21).

Os blocos afro, que surgiram ao longo dos anos 70 a fim de disputar os espaços de celebrações carnavalescas na cidade, mesclavam uma manifestação artística com elementos das religiões de matriz africana, aliados a vestimentas,

dialetos, danças, teatro e outros aspectos da vida do “lazer”. Ou seja, não tratava-se de uma manifestação artística isolada, e sim de uma manifestação cultural de sentido amplo que envolvia diversos aspectos da vida cotidiana de forma interdependente, sem orientar-se ao redor da esfera econômica, ao menos não inicialmente.

Inclusive, pensar apenas pelo viés monetário acabaria por limitar a nossa análise, uma vez que alguns grupos afro exerciam atividades que extrapolavam o mercado e focavam em aspectos mais imediatos da vida em comunidade sem pensar nos ganhos financeiros, como o caso do Olodum que nos anos 80 investiu na educação e alfabetização das crianças do bairro do Pelourinho, onde o bloco se originou. Segundo a autora, “o trabalho social realizado pelos blocos afro levou a Prefeitura de Salvador a considerá-los entidades de utilidade pública” (ibidem, p. 54). Mesmo além dos atos humanitários dos grupos, muitos dos integrantes faziam um trabalho voluntário nos ensaios e apresentações dos grupos.

Podemos ver que o samba-reggae surge não apenas como um gênero musical de determinadas características específicas, mas como um movimento com claras intenções de intervenção política dentro de um viés étnico e cultural, movimento este com intenção de ampliar os espaços de cultura negra em Salvador durante as festividades, estes que até então eram muitas vezes dominados pelos grupos brancos de trios elétricos, que acabavam por discriminar os jovens negros de suas manifestações artísticas, levando à criação e popularização dos grupos onde os participantes negros, em sua maioria jovens, poderiam se sentir acolhidos e suas crenças e etnias respeitadas. As tensões durante o período de festa de carnaval pela disputa de espaços na cidade entre as manifestações brancas e as manifestações negras, denotavam “as tensões do tecido sócio-racial de Salvador” (ibidem, p. 22).

Os trios elétricos surgiram nos anos 50 na cidade de Salvador, inspirados pelos grupos de frevo recifenses, conquistando popularidade nos carnavais da cidade e posteriormente no país (ibidem, p. 122). Logo, os blocos de trio elétrico tornam-se um símbolo do carnaval na Bahia e um atrativo turístico, com o governo patrocinando grupos como o de Dodô e Osmar durante os anos 70, quando enfrentaram dificuldades financeiras. Durante os anos 80, com a indústria cultural já consolidada, começa uma segregação do espaço quando “cerca de quarenta blocos com trios particulares se estruturaram como empresas e privatizaram o espaço da

rua, através de cordas que isolavam os blocos de trio dos foliões pipoca, aqueles que brincam na rua, sem filiação a nenhum bloco” (ibidem, p. 126). O espaço do carnaval passa a ser demarcado socialmente, separando, com um cordão, os foliões capazes de pagar para festejar próximo dos blocos, incluído aí um bom número de turistas e também de jovens de classe média e alta de escolas particulares onde vários dos blocos de trio originaram-se, dos moradores da cidade que não eram mais capazes de festejar livremente e de graça pelas próprias ruas. Essa demarcação era racial também, uma vez que a maioria dos estudantes das escolas particulares eram brancos.

Apesar de propor uma aparência sincrética de mistura de gêneros brancos e negros, os blocos de trio foram repetidas vezes acusados de práticas racistas, uma vez que a cor da pele e o bairro de moradia (o que supostamente atestava o poder aquisitivo do sujeito) eram usados como fatores determinantes para a entrada de associados nesses blocos. Com isso, a cara do carnaval de Salvador entre os anos 50 e 70, para a maior parte do país, era a dos trios elétricos majoritariamente brancos, que além de receberem apoio estatal, segregavam as ruas em grandes blocos de brancos ao redor dos quais orbitavam os foliões negros.

Segundo Guerreiro, “os blocos de trio são entidades de entretenimento sem nenhuma natureza política ou conotação étnica” (ibidem, p. 127), muito embora consideramos que a ausência de uma política já seja uma política por si só. Conseguimos ver aí um contraponto claro entre os blocos de trio e os blocos afro que surgiram nos anos 70, no caso o de que os blocos de trio eram orientados pela esfera econômica, enquanto os blocos afro eram orientados pelas esferas política e cultural, no sentido de levantar distintos pontos do “lazer” em prol dessa política. Daí surge um jogo de poderes entre os dois tipos de bloco.

Segundo Claude Raffestin, o poder ocorre de uma relação entre dois sujeitos, que mobilizam, em algum grau, energia e informação entre si (RAFFESTIN, 1993). Podemos falar assim da territorialidade que é formada a partir desse conflito, uma vez que uma quantia desigual de informação e de energia mobilizados por parte dos blocos de trio em relação aos grupos afro denota um jogo de poder que manifesta-se espacialmente. A imagem dos trios elétricos como sendo os representantes do carnaval e da cultura soteropolitana pode ser entendida como uma informação, que por sua vez desloca-se através da energia dispendida por esses grupos através das relações monetárias e políticas, levando a uma

informação espacializada nacionalmente, o que permite que os trios exerçam poder sobre o espaço de Salvador e o segreguem para si, privatizando o carnaval através do dinheiro, em uma relação que, mais uma vez, despende informação e energia. E como os grupos simultaneamente são influenciados e influenciam os sujeitos, podemos enxergar as territorialidades implícitas nos sujeitos que participam dos blocos e os que são obrigados a ficar de fora deles. Ao menos até a situação mudar com a popularização e em seguida a mundialização do samba-reggae a partir dos anos 80, momento em que o fluxo de informações e energia inverte-se: os blocos afro tornam-se a cara do carnaval de Salvador, e mais ainda a cara do Brasil para o mundo através da “*World Music*”

Uma interessante questão pode ser feita a partir dessa disputa, no tocante às territorialidades que entram em jogo a partir dela: há em Salvador duas territorialidades distintas que disputam entre si, ou há uma única territorialidade que é marcada justamente pela disputa entre esses dois agentes musicais? Os constantes atritos e ocasionais conexões entre os blocos de trio e os blocos afro que surgem como resposta ao poder exercido pelos blocos brancos tornam essa questão complexa, e fica ainda mais quando a popularidade dos blocos afro sobe. Ainda assim, é uma questão de interesse para pensar as territorialidades que surgem dentro da metrópole capitalista moderna, onde o mercado acaba regendo a produção cultural e as formas não mercadológicas lutam para competir com as que nasceram mercadológicas.

2.3 A origem do gênero: sincréticos sincretismos

Pensando ainda nas origens do samba-reggae, podemos dizer que o ritmo só pode ser entendido como um fenômeno musical urbano, uma vez que sua gênese se dá em um contexto histórico e geográfico muito próprio da cidade de Salvador. Eduardo Luedy, musicólogo baiano que fez uma resenha sobre o mesmo livro em questão, explica bem que

O samba-reggae é um fenômeno musical urbano, atravessado e determinado em grande parte pelos meios de comunicação de massa. O sincretismo que apresenta se dá em grande medida, por conta de um trânsito de informações internacionais que, em dado momento, são

apropriados e transformados localmente: a adoção da musicalidade reggae, mas também de certos elementos ideológicos, tal como a valorização da negritude que nos chega através de movimentos culturais norte-americanos, e que se somam a uma determinada tradição percussiva baiana. (LUEDY, 2000, p. 6-7)

Não é do escopo do nosso trabalho investigar em minúcias o samba-reggae no quesito propriamente musical, então o que nos servirá de mais útil não são os gêneros musicais propriamente ditos, e sim o fato de que há uma miscigenação desses gêneros em Salvador, estes ocasionados primordialmente pela atuação dos meios de comunicação em massa. E embora o próprio Luedy teça críticas à real presença ou não de determinados traços de música africana no samba-reggae, o que podemos afirmar é que o samba-reggae é sem dúvida um ritmo sincrético que agrupa influências de diversas culturas e diversos países, e estas influências encontram-se a partir de vários caminhos: desde a música que já era feita na Bahia, como o chamado samba duro, passando pela música dos trios elétricos que era presente desde os anos 50 em Salvador, até a influência internacional do reggae, do rock americano, da música caribenha e principalmente das ideologias dos movimentos contra-culturais norte-americanos, que trouxeram com si uma ideia de herança cultural negra, levando aos grupos afro um resgate de figuras como os faraós egípcios, os rastafari jamaicanos e os escravos da África Ocidental, que passam a aparecer nas vestimentas, nos adereços e nas temáticas das canções.

Guerreiro também narra essa mistura de ritmos ao afirmar que o samba-reggae surge na convergência das tradições carnavalescas negras, que por sua vez vêm da ligação do candomblé com o samba urbano, e da influência internacional já mencionada dos EUA, Jamaica e África, sendo apropriadas essas referências e transformadas em um gênero a partir da luta política dos grupos, que mostravam que “a arma é musical” (GUERREIRO, 2000)

Dito isso, ainda fica questionável como exatamente deu-se esse sincretismo no caso do samba-reggae, mas podemos traçar uma linha do tempo que explicita alguns aspectos do surgimento do ritmo. A autora sugere que a música e a dança eram parte integrante do cotidiano dos negros entre o fim do século XIX e início do século XX, com o candomblé tendo influência notável nas ruas, nas lojas e nos terreiros. A relação entre o sagrado e o profano foi um ponto focal no desenvolvimento de gêneros como o batuque e os sambas urbanos, uma vez que as manifestações musicais eram presentes tanto em ambientes religiosos como em

situações lúdicas, evidenciando uma crescente assimilação e identificação das práticas religiosas com os ambientes urbanos onde viviam.

Assim, os gêneros de música urbana já eram sincréticos por si só. Tinhorão conta sobre a origem do samba, novamente entre o fim do século XIX e início do XX, que tratava-se de músicas de origem europeia, como a polca e a valsa, que eram aceleradas e improvisadas com instrumentos de percussão, mais acessíveis às baixas camadas da população do que o violão e a flauta mais presentes nas canções originais. Esses sambas diversificam-se com o passar do tempo, chegando aos sambas urbanos de Salvador que dominavam as ruas durante o século XX.

Esses sambas urbanos parecem ter semelhanças rítmicas com as músicas internacionais que tocavam nas rádios, incluindo aí os ritmos caribenhos como o reggae e a salsa. De fato, de mesma semelhante ao sincretismo religioso que ocorreu pela proximidade entre as divindades das religiões de origem africana entre si, e destas com os santos católicos que os escravos eram obrigado a cultuar após serem trazidos ao Brasil durante a época colonial (SILVA, 2005, p. 69), uma proximidade entre os os sambas urbanos entre si e destes com a música que era popular nas rádios através de elementos musicais em comum, como as batidas, pode ser bem plausível, aliando o que era tocado nas ruas com o que era famoso nas rádios. No entanto, não fica confirmada a conexão, valendo daí a hipótese de que os ritmos, que já eram sincréticos por si só, mesclaram-se novamente e de diversas formas entre diversos agentes, que comunicavam-se entre si, como no caso de alguns compositores que compuseram canções para vários grupos distintos.

No entanto, podemos pensar mais criticamente o papel dos veículos de massa na concepção do samba-reggae, especialmente pensando a partir da mobilidade do trabalho. Como conta Ayêska Paulafreitas, Desde os anos 70, durante o “milagre econômico” do governo Geisel da ditadura, a classe média ganha poder aquisitivo e passa a consumir mais produtos culturais, o que faz aflorar as empresas de gravadoras, tanto nacionais quanto as internacionais que instalam-se no Brasil. Com isso, mais pessoas têm acesso principalmente aos LPs e, posteriormente, os CDs, principalmente os internacionais, que eram mais baratos de serem prensados no Brasil após a compra da fita master vinda de fora, o que diminuía a prensagem de discos nacionais. Com isso ocorre a vinda de diversas empresas internacionais e gravadoras estrangeiras para o Brasil, enquanto os

artistas brasileiros ficaram de escanteio e recebiam menos atenção das gravadoras. Isso, por sua vez, aumenta a presença nas rádios da música estrangeira em detrimento da nacional, dada a “estreita relação entre a indústria fonográfica e a mídia” (PAULAFREITAS, 2004, p. 10). Assim, não era por acaso que nas rádios baianas predominava a música estrangeira, revelando uma estreita conexão mediada pela mobilidade do trabalho entre a indústria cultural e o samba-reggae, relação esta que se complexifica após o aumento de popularidade do gênero e do contato dos agentes do samba-reggae com as gravadoras, momento que se alteram as relações de trabalho e de produção da música na cidade.

2.4 O mercado musical: influência ou imposição?

Apesar da popularização do samba-reggae, em especial com os jovens negros de Salvador, que viam novos espaços para comemorar sua cultura, o gênero não atraiu atenção midiática de imediato, propagando-se através da divulgação dos próprios membros e através do intercâmbio entre os diferentes grupos afro. Como conta Guerreiro:

O que desencadeava a popularidade das canções afro não era a informação midiática, que até 1987 praticamente ignorava essa produção musical. As rádios não as veiculavam, a imprensa não lhes dava espaço e a TV nem sequer mencionava os fluxos culturais dos guetos da velha cidade embebidos de musicalidade negra. A popularidade dessas canções nascia da informação passada de boca a boca, o ‘correio nagô’ na gíria local. (GUERREIRO, 2000, p. 26)

Assim, vemos que não foi a indústria musical que escolheu, ao menos neste momento, o samba-reggae para ser a cara de Salvador, ainda predominando a música dos trios elétricos, especialmente entre as classes médias e altas. No entanto, isso começa a mudar com o surgimento da chamada *axé-music*.

Guerreiro define a *axé-music* como “o encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afro”, momento em que os músicos dos trios elétricos atraíram-se pelo recente sucesso e inovação do samba-reggae, e através dos equipamentos eletrônicos de gravação e reprodução de música, mesclaram o estilo percussivo do samba-reggae com instrumentos como a guitarra, o teclado e o baixo dentro dos estúdios de gravação, instrumentos mais próprios dos trios elétricos.

Assim, o ritmo dos grupos afro, que até então restrito à difusão do “correio nagô”, “alcançou os consumidores de classe média e alta, que ignoravam a música dos blocos afro e preferiam correr atrás dos trios elétricos” (ibidem). Com maior atenção aos grupos afro, as danças afro-baianas eram realizadas pelas classes médias e altas de Salvador que frequentavam os desfiles de carnaval.

No final dos anos 80, os grupos de *axé-music* dominavam as rádios e as vendas de discos, o que acompanha a maior divulgação dos grupos afro como Olodum e Ara Ketu, embora estes vendam bem menos do que os grupos branco-mestiços. Atraindo atenção nacional, a *axé-music* torna-se a cara do carnaval e de Salvador, embora enfrentasse críticas de ser uma arte banal e vulgar, que eram rebatidas por grandes nomes como Caetano Veloso, que via na *axé-music* uma sucessão da tropicália, e “uma das coisas mais interessantes que já aconteceram no Brasil” (ibidem, p. 137). Para a mídia nacional, a palavra “axé-music” passa a designar tanto a música das bandas de trio quanto as de samba-reggae, por mais que suas origens fossem distintas.

No entanto, a relação entre os blocos afro e os de trio elétrico era desigual. Guerreiro descreve que, durante os primeiros anos de popularidade da *axé-music*, representantes dos grupos de trio elétrico sondavam ensaios e apresentações dos grupos afro munidos de aparelhos gravadores, que gravavam os repertórios e passavam as informações aos diretores dos trios e bandas de axé, que por sua vez compravam os direitos das músicas por merrecas e vendiam milhares de cópias de discos e singles com essas músicas, uma prática que afligiu diversos compositores de blocos afro como Rey Zulu, Ytthamar Tropicália e Luciano Gomes dos Santos. Segundo ela, “Os blocos negros viram nisso um tipo de exploração, pois produziam grandes sucessos das bandas de axé, sem que isso representasse nenhum retorno econômico para eles” (ibidem, 147). Assim, as implicações dessa exploração para os blocos afro eram especialmente monetárias, ainda mais porque, até então, no início dos anos 90, as vendas dos discos de samba-reggae eram muito inferiores aos das bandas de trio elétrico.

Daí a música dos grupos de samba-reggae sofre alterações em sua constituição, uma alteração que não surge do sincretismo de símbolos e gêneros que caracterizou a gênese do estilo, mas que dessa vez ocorre por conta de uma necessidade de adequar-se ao mercado, revelando como a indústria musical, enquanto representante das territorialidades da metrópole urbana, acaba por

transformar completamente a cultura em mercadoria, podendo até influenciá-la (ou, mais precisamente, obrigá-la) a mudar o seu próprio modo de ser a fim de se adequar ao mercado, uma vez que a cultura não deixa de ser feita pelos artistas, que, inseridos na mobilidade do trabalho, irão deslocar-se e cambiar-se a fim de vender o seu produto.

Uma comparação entre a música antes e depois dessa alteração estética para enquadrar-se nos parâmetros das gravadoras permite perceber como o som do samba-reggae mudou ao longo do tempo. A autora faz a sugestão de algumas obras musicais ao final do livro, incluindo os discos *Egito, Madagascar*, de 1987 e *O Movimento*, de 1993, ambos do grupo Olodum, um dos mais famosos dentre os grupos afro. O primeiro disco, mais próximo do som original e de rua do grupo, possui grande participação da percussão com coros em uníssono, e embora esse som por si só já tenha sofrido alterações a fim de se comportar ao padrão do estúdio, é uma proposta mais fidedigna à música tocada nas festividades da época de gênese do gênero. Já o segundo disco, influenciado (ou, mais uma vez, obrigado a se cambiar) pelas mudanças estéticas necessárias para as maiores vendas da música do grupo, possui maior participação dos instrumentos harmônicos como o trompete, o saxofone e a guitarra elétrica, que até então eram mais utilizados pelos grupos de trio elétrico e de *axé-music*.

Samba-reggae, trio elétrico e *axé-music* já são tão próximos nesse momento que fica mais fácil estabelecer suas semelhanças do que suas diferenças, o que mostra o poder da indústria cultural em padronizar os seus produtos, e de utilizar da mobilidade do trabalho para forçar os agentes culturais a se enquadrarem dentro desse padrão, a fim de conseguirem viver. O diretor do departamento de cultura do grupo afro Muzenza, Rosiel Reis, conta, no final dos anos 90, que “é importante apresentar uma tendência harmônica, é uma forma de acompanhar a evolução dos tempos” (ibidem, 149). Se “acompanhar a evolução dos tempos” equivale a ser forçado a mudar sua estética e seu som a fim de encaixar-se no mercado definido pela mobilidade do trabalho, então ele estava correto, e assim o fizeram a maior parte dos grupos de samba-reggae.

A partir desse momento, a *axé-music* passa a ser a cara de Salvador, atraindo atenção nacional e até internacional para a cidade. Dito isso, vale atentar que a existência da indústria cultural da música em Salvador não ocorreu por causa da *axé-music*, e nem vice-versa. Tratam-se de processos simultâneos e

independentes, que acabaram por coincidir em um momento que foi proveitoso para ambos.

Outra questão que pode ser levantada é a da participação do Estado nos processos econômicos que ocorrem dentro do samba-reggae e agora da *axé-music*. O governo já havia patrocinado grupos de trio elétrico, supostamente responsáveis pelo aumento do turismo da cidade, tornando-se a cara do carnaval em Salvador, mas em breve o mesmo governo passa a patrocinar grupos de samba-reggae e da *axé-music*, revelando que os aparelhos estatais não possuem um posicionamento político e identitário semelhante ao dos grupos de afro-reggae, patrocinando grupos com propostas ideológicas diametralmente opostas (os grupos afro só surgem pela segregação dos trios elétricos, que novamente, eram apoiados pelo governo). Essa relação, portanto, merece mais discussões e debates no futuro.

2.5 Mobilidades em ação: a nova dinâmica da centralidade

Um outro aspecto da mobilidade do trabalho pode ser colocado em discussão quando tratamos da migração de artistas em Salvador. Guerreiro relata a jornada de artistas como Dorival Caymmi, Caetano Veloso e Gilberto Gil que, apesar de serem baianos, precisaram migrar para São Paulo e Rio de Janeiro a fim de poderem se consolidar no mercado da música, uma vez que o eixo Rio-São Paulo catalisava toda a produção artística e intelectual do país, pois era onde “se encontravam todas as possibilidades de ascensão profissional dos músicos, do mercado fonográfico, os estúdios de gravação, a distribuição e divulgação dos discos, os grandes eventos musicais, a visita de artistas internacionais etc.” (ibidem, p. 155). Podemos identificar aí uma centralidade tal qual a de Christaller, aliada a uma mobilidade do trabalho em ação, que obrigou os artistas a deslocarem-se de seu estado natal para usufruir dos produtos e serviços específicos do eixo Rio-São Paulo. Neste caso, o eixo Rio-São Paulo é um lugar central do meio artístico-mercadológico, e os artistas de Salvador precisam se locomover para esse lugar central a fim de inserir-se nesse mercado.

Antes mesmo disso, o trajeto de Caetano Veloso já revelava uma centralidade menor subscrita nesse processo. O artista mudou-se de sua cidade, Santo Amaro, para estudar na Universidade Federal da Bahia, a UFBA em Salvador. O pesquisador Rafael Florêncio da Silva estuda a trajetória do músico, e comenta que,

apesar de Caetano declarar que sua família era de classe média baixa, o seu pai era diretor do telégrafo da cidade e a família vivia no centro da cidade em uma zona de status, além dele ter ido morar em uma propriedade da família em Salvador enquanto estudava na UFBA, concluindo o autor que, “se a família de Caetano Veloso era de classe média baixa como ele descreve, ainda sim, ela está bem acima da média dos brasileiros” (SILVA, 2017, p. 145)

Isso traz à tona outro aspecto da mobilidade do trabalho ainda não tratado por nós: não é qualquer pessoa que é capaz de locomover-se para estudar em uma universidade em outra cidade ou, mais ainda, de viajar para o eixo Rio-São Paulo a fim de estabelecer-se no mercado musical. Ou seja, o fazer artístico dentro do capitalismo é socialmente determinado, somente aqueles que têm dinheiro podem locomover-se para a centralidade da produção acadêmica e artística, e uma boa parte da primeira geração de artistas baianos da Tropicália/MPB eram de classe média ou alta, o que possibilitou a eles esse acesso a universidade, que por si só já é um ambiente elitizado, e posteriormente sua colocação no mercado nacional. Um sujeito que não tivesse a condição financeira desses artistas dificilmente poderia fazer o mesmo.

Porém, a partir dos anos 80 a situação muda, quando “todos os artistas produtores de axé-music moram em Salvador” (GUERREIRO, 2000, p. 156). As diferenças tecnológicas foram o que fez desvanecer a influência do estúdio da Gravações JS, que desde 1960 era o principal estúdio de gravação de música de Salvador, e a subir a importância dos estúdios da WR, criada em 1975, esta responsável pela gravação dos primeiros discos dos grupos de samba-reggae e dos representantes do que ficaria conhecido como “axé-music”, durante os anos 80. Para tal, a WR realizou “altos investimentos na estrutura física (...) e em equipamentos, procurando manter-se atualizado com a tecnologia de ponta” (PAULAFREITAS, 2004, p. 14). Assim, Salvador torna-se um novo lugar central, permitindo não apenas que os artistas soteropolitanos permaneçam na cidade, mas que artistas de outros lugares próximos possam locomover-se para esse novo lugar central, em mais um novo momento da mobilidade do trabalho, não necessariamente mais democrático, porém com novas dinâmicas.

Daí podemos identificar o que Milton Santos chama de fixos e de fluxos, sendo os fixos os pontos imóveis e tangíveis do espaço, este de formação social e histórica, e os fluxos os movimentos entre os fixos, desde mercadorias e

informações até ideias e ordens, os aspectos não-materiais do espaço (SANTOS, 1979) Já Harvey acrescenta que é justamente a função dos elementos fixos do espaço a de permitir que o capital torne-se cada vez mais fluído e circulável pelo globo após a globalização, apresentando uma curiosa contradição: para que o capital seja cada vez mais móvel e fluxo, é necessário cada vez mais fixos, que por sua vez são imóveis (HARVEY, 2005).

Assim, em Salvador os estúdios de gravação com tecnologia de ponta da WR assumem os papéis de fixos, e estes são necessários para a maior mobilidade do capital, um fluxo, que inclui aí a circulação do capital e também de trabalhadores dentro da mobilidade do trabalho. Essa relação dos fixos e dos fluxos em Salvador não deixa de apresentar a contradição indicada por Harvey, e serve para alterar não apenas as relações de trabalho na cidade como indicar o aspecto cada vez mais mercadológico dos grupos afro.

Essas alterações criam uma nova centralidade na cidade de Salvador, que, apesar de ser uma centralidade desde o período colonial, sendo a primeira capital do país e lócus da atividade mercadológica há séculos, não possuía a centralidade do âmbito musical-mercadológico, adicionando a essa cidade uma nova dinâmica da metrópole até então ausente. Com isso, os artistas da chamada axé-music, a exemplo da estrela Daniela Mercury, não tiveram que mudar-se para o eixo Rio-São Paulo para gravarem suas músicas e estourarem no país, da mesma forma que, a partir daí, outros artistas baianos que surgissem poderiam permanecer em sua cidade, embora esse não seja um processo que cesse a mobilidade do trabalho, mas muito pelo contrário lhe dá uma renovada dinâmica.

Nessa nova virada de economicização da cultura, a relação entre os grupos afro com os espectadores de seus shows muda. Se antes predominavam os ensaios abertos e as apresentações livres em festividades como o carnaval para o público, agora aumentam o número dos shows em clubes fechados, que comportam até 15 mil pessoas (GUERREIRO, 2000, p. 148).

Se as alterações estéticas foram o primeiro passo da aparente economicização dos grupos afro, a transformação desses grupos em verdadeiras empresas é mais um passo em direção a cultura como mercadoria, sendo reincorporada pela esfera econômica dentro de um processo de capitalização de todas as esferas da vida tão própria das metrópoles modernas.

O Olodum é um bom exemplo: o grupo afro iniciou-se em 1979, e de início prezava pela vida cotidiana dos moradores do bairro que até os anos 80 era conhecido como lugar “que só tinha ladrão, prostituta, vagabundo” (ibidem, p.142). Como contam Tânia Fischer, Marcelo Dantas, Maria de Fátima Litaiff e Silva e Vera Lúcia Peixoto Mendes, que traçam um histórico do Olodum enquanto empresa, o grupo evoluiu para um “conglomerado de atividades culturais de cunho sócio-comunitário, com projeção internacional” (FISCHER; et al., 1993, p. 95). A partir do final dos anos 80, já era consolidado a ONG Grupo Cultural Olodum, que mescla interesses econômicos e sócio-culturais, incorporando empresas menores próprias que cuidam de setores como a dança, as músicas, os shows, o grupo de teatro e uma escola do grupo. “Sua atuação é voltada para o crescimento da produção, o aumento da produtividade, a realização de investimentos em novos produtos e tecnologias, a diversificação das empresas, e distribuição dos lucros para seus membros, diretamente, e para a comunidade, indiretamente” (ibidem, p. 96). Pode-se perceber que não apenas o grupo molda-se aos contornos do capital a fim de continuar sobrevivendo, como eles tornam-se uma empresa que irá, por sua vez, moldar aspectos econômicos por si só, a exemplo do projeto de revitalização do Pelourinho, que levou a uma situação de gentrificação que necessitaria um estudo por si só, mas que já atesta para a força de alteração das relações sociais e de trabalho em Salvador por parte dos grupos afro empresariados e inseridos, mais do que nunca, dentro da economia. Também revela como os próprios grupos são capazes de mobilizar o trabalho através de mudanças como as do Pelourinho, por exemplo.

As transformações pelas quais passou o grupo não saíram sem críticas. Gilberto Gil, comentando sobre o cientificismo pelo qual o grupo passou a operar na sua luta anti-racista de orientação acadêmica, diz que “o cientificismo branco e cartesiano é resíduo da colonização. Eles buscam este enfoque para ter trânsito imediato na cultura oficial” (GUERREIRO, 2000, p 44), mostrando que o grupo passa a operar por bases mais “oficiais” e acadêmicas a fim de se legitimar dentro do sistema operante, mostrando que trata-se de uma tarefa mais séria do que apenas fazer o carnaval, embora possamos criticar como esse envolvimento mais empresarial acaba por agravar as contradições do capital. É relatado também uma curiosa marchinha de carnaval, em que o original “Olodum tá hippie, olodum tá pop, olodum tá reggae, olodum tá rock, olodum pirou de vez” se torna “Olodum tá rico,

olodum tá pobre? Olodum virou burguês” (ibidem, p. 247), fazendo um xiste com os rumos da organização, mostrando como os próprios frequentadores do carnaval de Salvador criticam a forma como os grupos afro mudaram ao longo dos anos para se inserirem dentro da economia capitalista moderna.

2.6 O samba-reggae e a cisão da vida

Tendo em mente o histórico do samba-reggae enquanto gênero, podemos estabelecer uma conexão entre as práticas dessa manifestação artística com a cultura das sociedades tradicionais e nos questionar se os grupos afro possuem uma relação com a cultura que os assemelha à cultura total das esferas da vida kurziana. Se pensarmos em como Kurz descreve a arte da sociedade capitalista urbana, podemos perceber que o samba-reggae inicialmente parece evitar a tendência da arte já pensada como um objeto comercial e mercadológico, uma vez que se tratava de uma manifestação artística de cunho político e de divulgação popular e pública, sem operar pelas lógicas do capital ou mesmo dos grandes meios de comunicação em massa, mostrando um aparente reconexão entre as esferas cindidas.

No entanto, uma particularidade das sociedades tradicionais é o fato delas não pensarem o que elas faziam como arte ou como religião, apenas como o fazer cotidiano, enquanto que os blocos afro sem dúvida pensam o seu fazer artístico como um fazer artístico, cindido por si só, revelando aí uma diferença importantíssima entre as manifestações culturais antes e depois da sociedade capitalista urbana moderna. Mesmo quando as manifestações artísticas de hoje integram as diferentes esferas da vida em uma nova forma de união que reconhece o caráter multifacetado e interdependente da cultura, em especial com categorias como a religião, as vestimentas e a linguagem, não é possível falar que essas manifestações são iguais às realizadas pelos grupos das sociedades pré-capitalistas, uma vez que estes últimos sequer reconheciam o seu modo de viver como sendo composto por diversas partes que eram integradas de forma natural. Pensar isso seria uma posituação do nosso modo de viver específico naturalizado em uma sociedade que não possuía esses mesmos modos de vida.

Além disso, apesar de não terem motivações econômicas a princípio, os grupos logo precisam entregar-se à pressão do capital uma vez que a imposição do mercado obriga os artistas a adequarem-se a ele. É uma relação fetichista em que a mercadoria cultural aparece como um objeto real ao ter seu valor de troca superposto ao seu valor de uso.

Com isso, podemos concluir que os grupos de samba-reggae operavam, em seu início, em uma forma de resistência da cultura como mercadoria, uma vez que buscavam a cultura como cultura, intercalando aspectos da vida cotidiana associada às religiões de matriz africana, em especial o candomblé, com uma vontade política de expressão e lazer. No entanto, não só essa forma não condiz com a cultura pré-capitalista, como sua própria formação e sua eventual evolução é marcadamente capitalista, moderna e da metrópole urbana. A imposição do capital fecha o ciclo da cultura como mercadoria dentro da indústria, uma necessidade para a sobrevivência dentro do capitalismo moderno que, ao gerar uma nova centralidade para Salvador e mobilizar o trabalho, gera novas relações de trabalho e de produção, transformando os grupos de samba-reggae em grandes empresas que agora servem ao capital da melhor forma que podem.

Não apenas isso, mas a crítica de Kurz acerca das manifestações artísticas que não criticavam o sistema capitalista que as engendrou na sua atual situação de subordinação ao capital pode ser aplicada também aqui, uma vez que os blocos afro, através do samba-reggae, sempre ocupam-se com criticar as normas sociais e questões como o racismo e a aceitação do negro e das manifestações negras na sociedade, bem como uma crítica ao mito da democracia racial, mas não se vê um momento em que os blocos critiquem justamente o sistema capitalista que é o responsável pelas contradições e desigualdades tão presentes na sociedade. E vale atentar que as críticas que os grupos de música afro trazem são válidas, mas que comunicam apenas uma parte do problema que só pode ser resolvida com a anulação completa das desigualdades que, em um processo dialético, são necessárias para o funcionamento do sistema. E isso não significa também que exista um julgamento de valor contra essa ação, uma vez que o artista moderno precisa afinal ganhar dinheiro, e é bem possível que as ações dos grupos afro tenha fortalecido a identidade negra na cultura e na sociedade de Salvador e do Brasil, mas não é possível negar que o processo de economicização da cultura perpetua as desigualdades do capital que tanto necessita criticar.

De forma semelhante, a autora do livro não ocupa-se em evidenciar essas contradições que ela tão de perto acompanha. A marchinha de carnaval que criticava o Olodum, que “virou burguês”, por exemplo, é relatada pela autora não a fim de criticar os rumos dos grupos afro que entregaram-se ao mundo econômico, mas sim para falar sobre como as músicas do carnaval recebiam novas letras durante as festividades. Da mesma forma, os relatos sobre as alterações do som dos grupos afro após a gravação das suas músicas são somente isso: relatos. Não há um questionamento acerca das práticas dos grupos que são entrevistados, só é expresso que existe uma mudança em seu som ao longo dos anos. No seu esforço de relatar os atores da cultura soteropolitana sem propor uma tese sobre estes, ela torna-se um agente passivo, que somente olha para as contradições e não as denuncia como contradições, e sim relata os aspectos visíveis aos sentidos como os aspectos positivos da realidade.

À GUIA DE CONCLUSÃO

O presente trabalho pretendeu realizar uma resenha crítica de “A trama dos tambores”, perpassando aspectos da mobilidade do trabalho, das esferas cindidas da vida e da centralidade dos lugares antes e depois da passagem para o capitalismo. Assim, uma conclusão que podemos tirar, não buscando ser absolutos em nossa análise, é de que, embora os blocos afro tenham trabalhado para diminuir o vão entre a cultura e a arte da vida privada com a política e a economia da vida pública por meio de seus esforços em mobilizar um movimento cultural que dialogasse com o orgulho étnico, estes acabam por não conseguir superar a contradição inerente do capital, acabando por entregar-se ao funcionamento maior do sistema a fim de poder sobreviver e em perpetuar as contradições do sistema, sistema esse inerente ao estado da sociedade moderna urbana e capitalista, sendo que nem os atores desses grupos e nem a autora do livro são capazes de apontar essas contradições.

Não buscamos fazer uma crítica a atuação dos blocos afro em sua luta anti-racista, e nem critica a autora por relatar as histórias e trajetórias desses agentes, e muito pelo contrário incentivamos a leitura do livro e sua utilização como base para novas pesquisas, uma vez que a própria obra permite seu destrinchamento em análises mais profundas e especializadas. Não buscamos, também, exaurir as possibilidades de discussão, e pelo contrário procuramos aumentar o interesse nos debates propostos, levantando dúvidas que podem servir de inspiração para novas e mais aprofundadas conversas sobre a cultura e todos os aspectos que derivam dela. Um trabalho de nosso escopo não poderia aprofundar-se em todas as questões possíveis, que ainda são inúmeras.

Por fim, esperamos também ter mostrado as possibilidades de interdisciplinaridade entre a Geografia, a Música e a Antropologia em um esforço multidisciplinar que aborde as várias áreas do conhecimento em prol de um entendimento mais profundo da realidade, onde não existem conhecimentos separados, mas onde todos são unidos e coesos. Não só a obra analisada pode servir de muita análise para esses campos, mas para muitas outras áreas, e encorajamos que a obra sirva de inspiração para vários outros autores e pesquisadores que poderão encontrar muito com o que trabalhar ao explorar a intrigante trama dos tambores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRADFORD, M. G.; KENT, W. A. **Teoria dos lugares centrais: o modelo de Christaller**. In: BRADFORD, M. G.; KENT, W. A. Geografia humana: teorias e aplicações. Lisboa: Gradiva, 1987.

FISCHER, Tânia Maria D; et al. **Olodum: a arte e o negócio**. RAE - Revista de Administração de Empresas, FGV-EAESP Escola de Administração de Empresas de São Paulo, vol. 33(2), 1993.

GAUDEMAR, Jean Paul de. **Mobilidade do trabalho e acumulação do capital**. Lisboa: Estampa, 1977.

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

HARVEY, David. **A Produção capitalista do espaço**. Annablume, São Paulo, 2005.

KURZ, Robert. **A Estética da Modernização**. Tradução de Cláudio Roberto Duarte In: Com Todo o Vapor ao Colapso. Juiz de Fora: Editora UFJF e Pazulin, 2004.

LUEDY, Eduardo. **Resenha de "A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador" de Goli Guerreiro**. Afro-Ásia, núm. 24, 2000, pp. 379-395 Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2000.

PAULAFREITAS, Ayêska. **Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27. Porto Alegre: Intercom, 2004.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido**. São Paulo: EDUSP, 1979.

SILVA, Rafael Florêncio da. **A construção já é ruína - A tropicália de Caetano Veloso sob o processo de modernização do território brasileiro.** Tese (Mestrado em Geografia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada.** 6 ed. São Paulo: Art Editora, 1991.