



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

JULIANA CUNHA COSTA

**SEGREGAÇÃO ESPACIAL E MÚSICA ELETRÔNICA:
A CENA CULTURAL SOTEROPOLITANA**

**SALVADOR
2011**

JULIANA CUNHA COSTA

**SEGREGAÇÃO ESPACIAL E MÚSICA ELETRÔNICA:
A CENA CULTURAL SOTEROPOLITANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Geografia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva

SALVADOR
2011

C837 Costa, Juliana Cunha,
Segregação espacial e música eletrônica: a cena cultural
soteropolitana / Juliana Cunha Costa. - Salvador, 2010.
156f. + anexos : il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva.
Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em
Geografia, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências,
2011.

1. Geografia cultural – Salvador (BA). 2. Música eletrônica.
3. Segregação. 4. Geografia urbana. I. Silva, Maria Auxiliadora da.
II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Geociências. III.
Título.

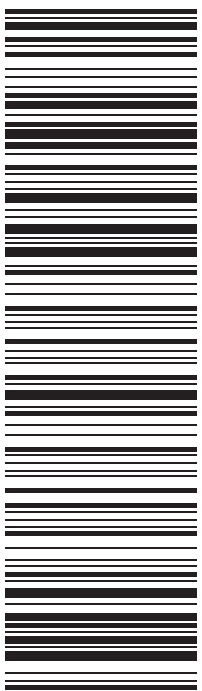
CDU: 913.3:78.036(813.7)

Elaborada pela Biblioteca do Instituto de Geociências da UFBA.

À minha família Cunha e Costa, especialmente à minha mãe, Antônia Cunha, por me apoiar em todos os momentos da minha vida, principalmente na etapa acadêmica, subsidiando e aceitando as minhas decisões. Ao meu pai, Manoel Costa (*in memoriam*), por me permitir vir ao mundo. À minha amiga Camila Xavier Nunes, pelo importante apoio e auxílio para a concretização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

- » À CAPES – pela concessão da bolsa de estudos no período de um ano.
- » À orientadora Professora Dr^a. Maria Auxiliadora da Silva que permitiu-me fazer parte de uma família acadêmica, acreditou no desenvolvimento deste trabalho, proporcionou total livre-arbítrio para sua concretização, o que resultou em uma pesquisa que versa a Arte e a Geografia.
- » A Professora Dr^a. Catherine Prost, pela dedicação e encanto antes, durante e depois da minha permanência no Instituto de Geografia, tanto pelas suas valiosas contribuições Geográficas na Música Eletrônica, que preenchem as lacunas desta pesquisa, além de sua sincera amizade.
- » Ao Professor Dr. Paulo César Miguez de Oliveira por aceitar minha proposta de modo acolhedor e proporcionar uma leitura Cultural da Geografia do Carnaval.
- » Aos Professores e aos Colegas do Grupo Produção do Espaço Urbano (PEU), especialmente Flávia Damares, Harlan Rodrigo, Willian Antunes, Prof^a Denise Magalhães, Prof. Clímaco Dias e ao Prof. Dr. Rubens de Toledo pelas importantes contribuições acadêmicas, pelo acolhimento e convivência durante a minha passagem pelo Programa de Pós-graduação.
- » Aos Colegas e Professores do grupo de pesquisa Espetáculos Culturais e Sociedade (ECUS)
- » Ao amigo Daniel Albuquerque da turma de 2009, pela delicadeza na confecção dos mapas e Fádía Rebouças pela dedicação em assuntos geográficos.
- » A Secretária do Programa de Pós-Graduação em Geografia, Dirce Vieira e Itanajara José Muniz da Silva pela atenção e o auxílio constante.
- » Aos produtores de música eletrônica que cederam suas entrevistas para agregar fatores positivos à pesquisa, além de disponibilizarem ingressos para realização da prática de campo: DJ Nazca e Nagib Daiha.



Juliana Cunha Costa 2010

“Computer games don't affect kids, I mean if Pac Man had affected us as kids, we'd be running around in a darkened room munching pills and listening to repetitive music...”

Kristian Wilson, CEO, Nintendo Gaming Corporation, Inc, 1989

RESUMO

A música eletroacústica destaca-se por ser um estilo musical essencialmente urbano que se inseriu no campo acadêmico em meio aos novos paradigmas da modernidade. Esses, que alteraram o modo de vida das pessoas das cidades, transformaram os elementos da paisagem e transgrediram as barreiras geográficas continentais, misturando-se aos outros elementos culturais que a transformaram em música eletrônica. Ao ser introduzida na esfera de consumo de massa, a música eletrônica perde seu caráter alternativo e se torna produto cultural – o que pode ser visto a partir da contextualização dos principais agentes de Salvador e de Camaçari, no estado da Bahia, ao segregarem o espaço destinado ao entretenimento. Assim sendo, nesta pesquisa, a música foi utilizada para delimitar os espaços de segregação construídos na capital baiana e em Camaçari a partir da observação das festas de música eletrônica em uma boate, na apropriação do seu espaço público para a realização da festa carnavalesca pelos trios elétricos e camarotes de música eletrônica e, finalmente pelas *raves*.

PALAVRAS-CHAVE: Música Eletrônica, Boates, Carnaval, Raves, Segregação, Espaço Urbano

ABSTRACT

Electroacoustic music stands out for being a musical style which is essentially urban and that was introduced into the academic field within the newest and coming paradigms of modernity. Such paradigms – which changed the people's way of living in the cities – transformed the elements of the landscape and transgressed continental geographical barriers, whilst mingling with other cultural aspects that turned those barriers into electronic music. When introduced to the sphere of mass consumption, it loses its *alternative* character and becomes a cultural product. This can be seen in the contextualization of key-players the electronic music scenario in the cities of Salvador and Camaçari, which have segregated a space devoted to entertainment. Therefore, in this research, music was used to define the spaces of segregation that were built in the aforementioned cities from the observation of electronic music festivals in clubs, in the ownership of its public spaces to carry out the carnival festivities by Mobile-Sound System and VIP areas of electronic music, and finally by the raves parties.

Key-Words: Electronic Music, Clubs, Carnival, Raves, Segregation, Urban Space

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 01:** Leon Theremin utilizando o primeiro instrumento de música eletrônica na história. 27
Fonte: IMA - Institute of Media Archaeology (Kulturfabrik Hainburg Donaulände - Austria)
Fonte: <http://www.klangmaschinen.ima.or.at>
- Imagem 02:** Cartaz do filme Metropolis de 1927 32
Fonte: <http://imagemovimento.files.wordpress.com/2009/05/cartaz-metropolis.jpg>
- Imagem 03:** Cenas do Filme Metropolis (1927) do diretor austríaco Fritz Lang 32
Fonte:
<http://4.bp.blogspot.com/t7V2Gq1a77s/TYn8xrlySol/AAAAAAAAADo/NVo7-kTW6Rw/s1600/filme-metropolis.jpg>
Fonte: <http://abismoinfinito.files.wordpress.com/2010/12/filme-metropolis18.jpg>
- Imagem 04:** Cenas do Filme Tempos Modernos (1936) do diretor Charlie Chaplin 33
Fonte: <http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/moderntimes.htm>
- Imagem 05:** Cotidiano dos franceses retrato pelos Irmãos Lumière em “A saída os operários da fábrica Lumière” 38
Fonte:
<http://www.historiadocinema.portaldoplaneta.com.br/lumiereusina.jpg>
- Imagem 06:** Schaeffer ao fonogênio cromático, 1953 39
Fonte: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr4/vol4/phonogene.jpg
- Imagem 07:** Em Colônia, uma jovem mulher em meio aos escombros. 42
- Imagem 08:** Estúdio de Música Eletrônica, Colônia, 1966 43
- Imagem 09:** Estúdio Siemens de Elektronische Musik em 1960 45
- Imagem 10:** Corredor da Vitória, 1929. 60
Fonte: <http://juvenal.teodoro.blog.uol.com.br/images/1929.JPG>
- Imagem 11:** Praça Castro Alves, década de 1930. 62
Fonte: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/bondes/bras14i.jpg>

Imagem 12: Jovens dançam em festa de pagode no Paripe Hall (Subúrbio Ferroviário - Paripe) Fonte: www.avenidasuburbana.com.br	73
Imagem 13: Tancredo Neves - Miolo, 2005. Fonte: Camila Xavier Nunes	74
Imagem 14: Visão aérea da Praça Nossa Senhora da Luz, na Pituba. Fonte: http://img9.imageshack.us/img9/6461/salvadorpan12clear5so.jpg	76
Imagem 15: Praça Nossa Senhora da Luz, na Pituba, em Salvador Fonte: http://priscilaconte.blogspot.com/2009/08/voltando-das-ferias.html	77
Imagem 16: Praça de Paripe Fonte: Daniel Duarte http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=48221261	77
Imagem 17: Logotipo da Boate e Casa de Evento Madrre Disco & Eventos Fonte: www.madrre.com.br	79
Imagem 18: Banner externo para anunciar o coletivo israelense Infected Mushroom.	81
Imagem 19: Flyer eletrônico para anunciar o grupo alemão Milk and Sugar	82
Imagem 20: Área interna da Madrre na parte inferior: camarotes Fonte: www.madrre.com.br	87
Imagem 21: Área interna da Madrre na parte inferior: pista e palco principal. Fonte: www.madrre.com.br	87
Imagem 22: Área interna da Madrre na parte superior: camarotes Fonte: www.madrre.com.br	88
Imagem 23: O site de fotografias de festas “Festa da Semana” disponibiliza as fotos realizadas durante a apresentação dos DJs Milk and Sugar e Mark Ursa no dia 18/10/2008. Fonte: www.festadasemana.com.br	89
Imagem 24: Segurança interno na Boate Madrre Fonte: www.festadasemana.com.br	91
Imagem 25: Sátira aos anúncios de condomínios de luxo em Salvador	92

Fonte: Caderno Cultura Jornal da Metrópole, nº 11, Salvador, Ed. KST, 2008.

Imagem 26: Fobica em 1950 com Dodô e Osmar 97

Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/>-

PPfshIULEqM/TXOKn0dZ1vI/AAAAAAAACCU/RIJxdxAS-Co/s1600/fobica-2.jpg

Imagem 27: Balões publicitários no circuito do Campo Grande. São utilizados na frente e no fundo de cada bloco. São os patrocinadores que também são impressos nos abadas e na estrutura metálica do trio. 101

Fonte:

http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/442_RESSACA+DA+FOLIA

Imagem 28: Durante a apresentação do Bloco Yes Bahia Club (2010), no percurso da Barra-Ondina, garotas promotoras da marca Corneto distribuem brindes apenas para os foliões que estão dentro do bloco. Consistem em abanadores de papel, correntes de miçangas e outros adereços que serão utilizados durante o cortejo deste bloco. 102

Fonte:

<http://www.plantaovip.com.br/galeria/galerias/popup.php?id=2010.02.12.carnaval.yes>

Imagem 29: O abada do *Bloco Skol* no ano de 2008 é apresentado durante entrevista com o *DJ Fatboy Slim* e conta com a estampada da marca do patrocinador, que no caso é a própria cerveja *Skol*. 102

Fonte: <http://carnaval2008.terra.com.br/interna/0,,OI2340441-EI10736,00.html>

Imagem 30: Seqüência de fotos do trio Expresso 2222 de Daniela Mercury no carnaval em 26/02/2006, onde uma briga entre cordeiros e associados contra pipocas terminou com um jovem ferido com um grande corte na cabeça. 104

Fonte: <http://carnaval2006.terra.com.br/interna/0,,OI895534-EI6246,00.html>

Imagem 31: Daniela Mercury na capa da revista especializa em música eletrônica - edição de jan-fev de 2010 109

Fonte:

<http://mixmag.com.br/wpcontent/uploads/2010/02/DANIELAMERCURY-MIXMAG.jpg>

Imagem 32: Primeira apresentação do *DJ Fatboy Slim* em 01/03/2006 111

Fonte:

http://media.photobucket.com/image/DJ%20Fatboy%20Slim%20carnaval%20salvador/10photos/fatboy_slim_bahia.jpg

Imagem 33: Primeira apresentação do *DJ Tiësto* em 01/02/2008 111

Fonte: <http://www.atarde.com.br/arquivos/2008/02/22348.jpg>

Imagem 34: Divulgação dos *DJs* internacionais em diferentes blocos de música eletrônica 112

Fonte: Cortesia DJ Mark Ursa

<http://www.flickr.com/photos/ivetesangalooficial/4287934891/>

http://site.aperipe.com.br/wp-content/uploads/2010/02/yes_bahia_club1.jpg

Imagem 35: Forte presença de estrangeiros nos blocos de trio de música eletrônica Skol Folia (2008), Yes Bahia Club (2010) e Bloco Salvador (2010), respectivamente. 114

Fonte: <http://www.ifest.com.br/coberturas/album.php?id=015>

http://carnaval.uol.com.br/2008/album/fastboyslim_album.jhtm

Imagem 36: Entrada do Rancho Aurora, abaixo o lago e a tenda circence principal onde os principais *DJs* executam a música. 123

Foto: Juliana Cunha Costa

Imagem 37: Ambulância e paramédicos permanecem durante toda a realização do evento. 125

Foto: Juliana Cunha Costa

Imagem 38: Banheiros químicos que são trazidos um dia antes da realização da festa. 125

Foto: Mateusz Jan Radek

Imagem 39: O energético *Burn* é um dos patrocinadores das *raves* promovidas pela *Soononmoon* 126

Foto: Juliana Cunha Costa

Imagem 40: Alguns seguranças fazem rondas para evitar qualquer entrada de pessoas sem pulseira de identificação, alguns destes são 126

policiais civis que apreendem indivíduos que possam realizar tráfico de drogas, porém eles não impedem que o uso delas seja feitos pelos participantes.

Foto: Mateusz Jan Radek

Imagem 41: Os Bate-Voltas buscam por locais estratégicos para levar e trazer os participantes, então eles encontram-se na Frente do Shopping Iguatemi ou no Campo Grande. 127

Foto: Juliana Cunha Costa

Imagem 42: Durante noite e dia, os DJs se revezam para oferecer mais de 10 horas de música ininterrupta. 128

Foto: Mateusz Jan Radek

Imagem 43: Panfleto eletrônico da festa Aurora realizada pela Soononmoon no ano de 2007 129

Imagem 44: Mesmo de dia, os entorpecentes ajudam o público a manter-se “sintonizado” com a música. 130

Foto: Mateusz Jan Radek

Imagem 45: Área destinada ao camping: inferior e superior 132

Foto: Mateusz Jan Radek

Imagem 46: Diversidade de público 132

Foto: Mateusz Jan Radek

Imagem 47: Área para descanso do grupo Balance Redução de Danos 132

Foto: Juliana Cunha Costa

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela - 01: Painel com as 10 marcas (excluindo aplicativos) mais acessadas no mês de agosto de 2009. Acesso feito em residências e local de trabalho. Fonte: Ibope Nielsen Online.	10
Tabela - 02: Camarote Salvador 2009 - Line Up dos Sonhos (Ondina – Salvador/BA) Fonte: Site do Camarote Salvador (www.camarotesalvador.com.br) Elaboração: Juliana Cunha Costa	22
Tabela - 03: Diferentes tempos em batidas por minuto (BPM) Fonte: (HEWITT, 2008, p.41) Elaboração: Juliana Cunha Costa	30
Tabela - 04: Recursos para a composição da música Symphonie pour un homme Seul (1949-1950). Fonte: (MANNING, 2004, p.23-24) Elaboração: Juliana Cunha Costa	41
Tabela - 05. Principais Estúdios de Música Eletrônica no Mundo: 1948-67 Fonte: (HOLMES; HOLMES, 2002, p.87-90) Elaboração: Juliana Cunha Costa	46
Tabela - 06. População Residente e Estimada (habitantes) Fonte: IBGE - Censo Demográfico/Contagem População Elaborado em 12/05/2010	66
Tabela - 07: Fotos do website Festa da Semana com o público do dia 18/10/2008 Fonte: http://festadasemana.pop.com.br/salvador Elaborado pela autora	90
Gráfico - 01: Fotos do website Festa da Semana com o público do dia 18/10/2008 Fonte: http://festadasemana.pop.com.br/salvador Elaborado pela autora	90
Tabela - 08: DJ's de Grande repercussão no carnaval dos blocos	113

Desenvolvido pela autora a partir de pesquisa nos sites dos blocos e nas pesquisas de campo durante os anos de 2007, 2008, 2009, 2010.

Tabela - 09: DJ's Internacionais no ano de 2008/2009/2010 em Salvador - Bahia 116

MAPAS

- Mapa – 1:** Situação da Bahia no Brasil, Situação de Salvador e Camaçari na Bahia, Localização de Salvador e Camaçari na Bahia. 06
Fonte: Mosaico IBGE - 2010
Elaboração: RIBEIRO, Daniel de Albuquerque (2010)
- MAPA – 2:** Boate Madrre Pituba 11
Fonte: Mosaico de Ortofotos georreferenciadas cobertura aerofogramétrica - 2006 - CONDER. Imagem de Satélite - Digital Globe - 2010 - Google Earth
Elaboração: RIBEIRO, Daniel de Albuquerque (2010)
- MAPA – 3:** Circuito do Carnaval – Barra Ondina 12
Fonte: Mosaico de Ortofotos georreferenciadas cobertura aerofogramétrica - 2006 - CONDER. Imagem de Satélite - Digital Globe - 2010 - Google Earth
Elaboração: RIBEIRO, Daniel de Albuquerque (2010)
Elaboração: DIEESE
- MAPA – 4:** Fotografia aérea do Rancho Aurora 13
Imagem do Google Earth – Digital Globe – 2010, georreferenciada pelas coordenadas Geográficas no ARCGIS. Base Cartográfica retirada da folha SD24XA – Folha Salvador – Projeção Transversa de Mercator – SAD 69.
Fonte: Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais do Estado da Bahia - SEI
Elaboração: Elaboração: RIBEIRO, Daniel de Albuquerque (2010)

SUMÁRIO

1 - CAPÍTULO I - Batidas Eletrônicas: Um Mix na Geografia Cultural	01
1.1 - Introdução	02
1.2 - Metodologia	07
1.3 - Contextualizações do Campo de Pesquisa	11
1.4 - Os Sets da Pesquisa	17
2 – CAPÍTULO II - Avanços Tecnológicos e Mudanças Espaciais para Concepção da Música Eletrônica	26
2.1 - Música Eletroacústica e suas Especificações Técnicas	27
2.2 - A Metamorfose da Música Eletroacústica Europeia nas Américas	35
2.2.1 - Música Vanguardista Europeia: Meados do Século XX	36
2.2.2 - Música Eletroacústica nas Américas	47
3 – CAPÍTULO III - Divisão Territorial de Salvador: Os Espaços de Segregação na Metrópole	54
3.1 - Salvador na Contemporaneidade	55
3.2 - Salvador e a ambição da “Modernização”	57
3.3 – Salvador: os Vetores da Segregação de Moradia e Lazer	65
4 – CAPÍTULO IV - Boate, Carnaval e Rave: Festas Segregadoras	78
4.1 - Música Eletrônica e o Lazer Noturno no Espaço Metropolitano	79
4.2 - Carnaval: a Festa Privada no Espaço Público	93
4.2.1- Economia do Lúdico	96

4.2.2- Música Eletrônica no Carnaval de Salvador	108
4.3 - <i>Raves</i> , uma Outra Sintonia	115
4.3.1 - Soononmoon Materializando Raves	121
5 – Considerações Finais	134
5.1. Últimos Acordes	135
Referências	140
Referências Bibliográficas	141
Referências Discográficas	155
Referências Cinematográficas	156
Anexos	
Anexo 01 – Regiões Administrativas	01
Mapa das Regiões Administrativas	
Anexo 02 – Estilos Musicais	06
Entrevista 01 – Nagib Fala dos seus empreendimentos e revela porque a Boate Fashion mudou para Maddre	09
Entrevista 01.1 – Nagib Daiha – Empresário do entretenimento baiano	18
Entrevista 02 – Entrevista ao DJ Nazca	21

Capítulo I

Batidas Eletrônicas: Um mix na Geografia Cultural



1.1 INTRODUÇÃO

No processo evolutivo humano, a linguagem foi considerada uma ferramenta de grande importância na comunicação verbal e não verbal, sendo desenvolvida e aprimorada ao longo da história. A linguagem musical permitiu ao sujeito comunicar-se com determinados grupos culturais, a partir de rituais religiosos e celebrações hedonistas, por exemplo. Pinto (2001) esclarece que a música é um produto de um comportamento aprendido que possibilita a comunicação de forma simbólica e, também, a inter-relação entre indivíduo e grupo.

A música é uma forma de linguagem que reflete as próprias mudanças oriundas da sociedade que a constrói, a transforma e a consolida. Em outro sentido, a música pode ser considerada um instrumento de identificação de determinado grupo social, pois suas expressões serão reconhecidas por outros indivíduos a partir de um sistema de códigos materializados no espaço. Compreendê-la como linguagem e discurso leva-nos para outro nível de discussão, no qual a música, muitas vezes, é apropriada pelas formas de produção capitalista, que visa na maioria das vezes o lucro, tornando-se capital simbólico. A música é transformada, portanto, em mercadoria, em que o seu valor de uso é substituído pelo de troca, expressando assim a ideia de um bem mensurável.

Para Fischer (1987), a música também é uma forma de arte, e sempre esteve presente na vida humana, pois é tão antiga quanto o próprio homem; ambos passam, portanto, a existir simultaneamente. É evidente considerar que a evolução da espécie dependeu e ainda dependerá do contato com as diversas formas artísticas. A arte se mostra “[...] necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente [...]” (FISCHER, 1987, p. 20).

A conformação estética presente nas diversas manifestações permite ao homem pensar o mundo de forma coletiva/individual e “apolínea/dionisíaca” (NIETZSCHE, 1984, p.19), ou seja, preenchida pela razão/emoção: “[...] a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do

espírito dionisíaco [...]” (NIETZSCHE, 1984, p. 35). Esse dueto antitético de espécie dialética, importante para a vida de todos os seres, admite refletir o processo criativo que emana dos seres humanos e que possibilita criar objetos e/ou símbolos culturais com a finalidade de sanar alguma necessidade física ou psicológica.

A ousadia, a partir da arte, de materializar os sonhos é um dos grandes fatores para a evolução dessa espécie. “A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como um todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1987, p.13). Dentre as muitas formas artísticas, podem ser citadas a literatura, a poesia, a arquitetura, a pintura, o teatro, a dança e, inclusive, a música.

Desse modo, a produção literária e musical compõe um dos acervos que auxiliam pesquisadores de diversos campos do conhecimento a avaliarem o comportamento pelo qual os indivíduos se organizam e atuam na sociedade. É importante refletir que, em toda essa estrutura epistemológica, o espaço geográfico serviu de elemento-base na construção de uma obra artística, uma vez que, por meio de uma produção musical, todo um contexto sócio-espacial pode ser revelado, como afirmam Corrêa e Rosendahl (2007):

Muitas letras de canções possuem uma explícita referência espacial, constituindo-se em verdadeiras celebrações de lugares ou, ao contrário, em contestações referenciadas às condições de vida em determinados lugares. Do ponto de vista da melodia, há nítida correlação entre música e região (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p.13).

A abordagem cultural¹, na ciência geográfica apresentou seu desenvolvimento a partir dos estudos das representações, pois, o acesso à realidade se dava através dessas “[...] representações e imagens [...]” (CLAVAL, 2008, p.15). As teorias e os fundamentos geográficos passam a sustentar-se nos fenômenos de características culturais que influenciam a configuração do espaço, citando os estudos da fenomenologia (CLAVAL, 2008, p.20). Desse modo, os geógrafos apresentam a espacialidade humana através

¹ Após os anos setenta ocorreu uma mudança significativa, haja vista a Geografia Cultural deixar de ser tratada como um subdomínio da Geografia Humana, posicionando-se no mesmo patamar da Geografia Econômica ou da Geografia Política (CLAVAL, 2002, p.20).

de manifestações que se expressam por meio da literatura, das artes plásticas, da pintura, da dança, do ritual, da música e de muitas outras formas culturais.

[...] entender a experiência dos homens no meio ambiente e social, compreender a significação que esses impõem ao meio ambiente e o sentido dado às suas vidas. A abordagem cultural integra as representações mentais e as reações subjetivas no campo da pesquisa geográfica (CLAVAL, 2002, p. 20).

Claval (2002) ainda reforça a ideia de que a cultura do homem é a soma de duas realidades: a individual e a grupal; a primeira “[...] resultante da experiência de cada pessoa [...]”, e a segunda advém de “[...] processos de comunicação [...]”. Ou seja, para esse autor, a cultura “Não é uma realidade homogênea” (CLAVAL, 2002, p. 21). A observação do espaço através das práticas sócio-culturais é a orientação epistemológica que envolve a pesquisa aqui desenvolvida, a qual objetiva compreender o fenômeno da manifestação cultural e da apropriação do espaço urbano pelas práticas existentes nos festivais de música eletrônica em Salvador e em Camaçari, ambos municípios da Região Metropolitana de Salvador.

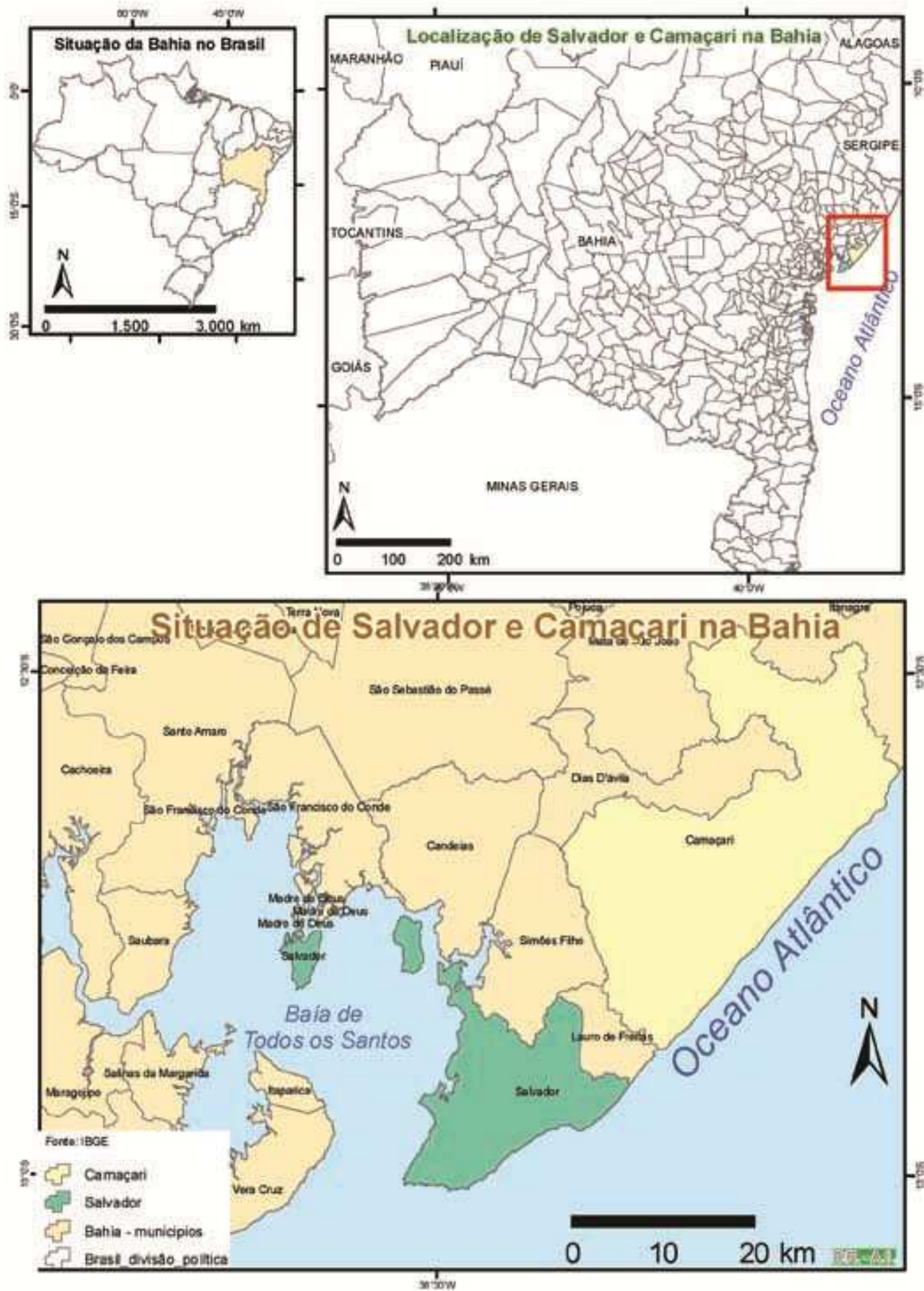
Propõe-se aqui estabelecer um diálogo entre conceitos e categorias de análise da Geografia e dos estudos da Cultura com o objeto de pesquisa abordado no intuito de compreender os complexos processos da ação humana no espaço. A grande ocorrência de diferentes eventos musicais na Bahia é apenas uma parte do conjunto de estratégias de marketing desenvolvido pelo Estado. Esse se utilizou do título “*Terra da Alegria*”, principalmente divulgado por autoridades das Secretarias do Turismo e da Cultura, com o objetivo de atrair investimentos de capitais privados para o Estado direcionados ao segmento de entretenimento e a fim de conquistar a preferência dos turistas de outras partes do Brasil e do mundo, com a intenção de aumentar a participação desse público nas principais festas da região, como o carnaval.

A partir dessa perspectiva, a pesquisa tem por objetivo analisar os eventos de música eletrônica que ocorrem em dois municípios da Região Metropolitana de Salvador (RMS) Salvador e Camaçari, no Estado da Bahia. Esses eventos são focalizados em três diferentes instâncias: nas boates, no

carnaval – com os trios elétricos e camarotes que executam a música eletrônica² – e, por último, nas *raves*³.

2 Sua realização só é possível com a presença do DJ, o ícone essencial; esse artista é selecionado para atuar em determinado evento devido ao estilo que lhe é intitulado e à sua seleção musical atribuí-lhe uma identidade perante o público.

3 Termo derivado do inglês, significa falar com extremo entusiasmo ou delírio. Trata-se de um evento que acontece em lugares afastados do centro urbano, com longa duração, que pode ultrapassar doze horas. Tem a presença de DJs e de artistas plásticos, visuais e performáticos que apresentam seus trabalhos, interagindo com o público (COSTA; NUNES, 2008, p. 115).



Mapa 1: Situação da Bahia no Brasil, Situação de Salvador e Camaçari na Bahia, Localização de Salvador e Camaçari na Bahia.

Fonte: Mosaico IBGE - 2010

Elaboração: RIBEIRO, Daniel de Albuquerque (2010)

1.2. METODOLOGIA

A discussão acerca do surgimento e desenvolvimento da música eletrônica dentro do contexto da sociedade europeia durante o século XX é o ponto de partida desta pesquisa. As mais importantes mudanças sucedidas na paisagem decorrente, por exemplo, da introdução de artefatos mecânicos e tecnológicos no dia a dia dos indivíduos, vieram modificar o comportamento daqueles que precisavam adaptar-se a um novo modelo social. A música eletrônica se apresenta como a trilha sonora de uma sociedade imersa em um período de grande metamorfose sociocultural e as fronteiras geográficas não são suficientes para impedir a globalização desse estilo musical.

Todavia, essa metamorfose pode ser compreendida também como uma inflexão de conceito de música eletrônica na qual o mesmo se apresenta como um importante instrumento de análise do modelo de segregação dentro do contexto das práticas de lazer na cidade de Salvador e de Camaçari. A dissertação busca comprovar que os espaços destinados à prática da música eletrônica comportam, na sua maioria, as classes média e alta da capital, além da sazonalidade daqueles indivíduos provenientes de fora de Salvador, os quais despejam grandes quantias de dinheiro em eventos como o Carnaval.

Desse modo, a pesquisa possui um caráter exploratório que permeia alguns campos do conhecimento, como a Geografia, a Economia, a Comunicação, a Arte, entre outros – a fim de proporcionar uma compreensão mais ampla do objeto de estudo.

A pesquisa se iniciou através de uma revisão bibliográfica que promove um diálogo com os demais temas e problemáticas analisados através de reflexões realizadas pelas consultas, leituras e análise de livros, dissertações, teses e artigos que abordam a manifestação cultural urbana, a produção e reprodução do espaço soteropolitano para a economia da festa, a configuração dos espaços através das *raves*, das boates e do carnaval. Os fatos cotidianos, referenciados pelos Meios de Comunicação de Massa (MCM)⁴ – televisão,

⁴ James Bryce escreveu sobre política e sobre o que veio a ser chamado de "meios de comunicação de massa". Afirmou ele, em 1900, que "a ação e reação mútua dos formadores de opinião sobre a massa e da massa sobre eles" foram "a parte mais curiosa de todo o processo pelo qual é produzida a formação de opinião" (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 122).

rádio, jornais – ou pela informalidade de depoimentos no ambiente virtual, se insinuam como muito relevantes como fontes de observação disponíveis ao pesquisador.

A dissertação também se referencia em matérias jornalísticas e publicidades relativas às festas *raves*, obtidas por reportagens em jornais virtuais que focam os eventos festivos de música eletrônica em Camaçari nos últimos cinco anos, período que compreende de 2005 a 2010. Além disso, houve a busca de dados e comportamento dos participantes das festas em meio digital: *blogs*⁵, *fotologs*, comunidades virtuais, listas de discussões, fóruns, sites de relacionamentos, dentre outras muitas formas de Comunicação Mediada por Computador (CMC).

O desenvolvimento das redes de computadores para fazer computação remota desencadeou também a utilização da máquina como um novo meio de comunicação. Isso se deve à natureza humana: somos altamente motivados a interagir, qualquer que seja o meio disponível. Um fator determinante para se usar o computador como meio de comunicação é o seu potencial para manipular todos os tipos de informação usando vários tipos de mídia (texto, áudio, vídeo) (OEIRAS; ROMANI; ROCHA, 2001, p. 4).

Em busca de resultados quantitativos e qualitativos, dentro do cenário de música eletrônica em Salvador, foram realizadas entrevistas com os sócios e produtores das festas e dos espaços de boate e de *rave*. As tradicionais entrevistas abertas, nos ambientes das festas, não se mostraram tão efetivas em decorrência da condição na qual se apresentava o público: ora em estado de completa euforia, ora em letargia. Nas *raves*, por exemplo, pôde-se associar essa situação ao consumo de entorpecentes e à música altamente hipnotizante, que não permitia ao entrevistado solicitude em responder a nenhuma pergunta, pois aquele momento era considerado quase divino.

Os poderes transcendentais da música conseguem ser tão instigantes que são apropriados pelo discurso dos produtores de eventos de música eletrônica. O público-alvo é envolvido em uma atmosfera repleta de objetos e sensações que estimulam a psique e o corpo humano. Esses artifícios são

⁵ A produção de *blogs* começou no Brasil por volta do início do ano 2000, embora já tivesse surgido em outros países. A palavra é uma contração entre *web* (página na internet) e *log* (diário de bordo). Por isso, o uso da expressão 'diário íntimo na internet' para substituir o termo *blog*. (DOSSIÊ UNIVERSO JOVEM 3 MTV, 2005, p.28-29).

denotados pela presença da iluminação frenética, de cores fluorescentes, da alta potência sonora, da duração ininterrupta por mais de 12 horas, que proporciona ao aparelho auditivo do participante a sensação de êxtase.

No carnaval, a prática torna-se quase impossível, devido à mega estrutura da festa (grande número de pessoas em um mesmo espaço), restando, portanto, a solução de observação do campo. Nas boates, as pessoas se mostram constrangidas e desconfortáveis em responder a certos questionamentos, pois a música é tão alta que impossibilita o entrevistado ouvir qualquer pergunta. Foi percebido que a comunicação é mediada por gestos, sendo o meio pelo qual as pessoas podem interagir nesse ambiente.

Outra tentativa de maior aceitação foi a operacionalização através das comunidades virtuais direcionadas a cada festa, principalmente pelo *Orkut*⁶. Nele, foi possível obter certa “seletividade” de público e direcionar melhor os esforços e objetivos de pesquisa. A disposição desse grupo para responder perguntas mais específicas foi muito satisfatória, proporcionando, portanto, maior liberdade para exposição de ideias.

O conteúdo materializado é formado por manifestações de afetos, de emoções possivelmente contidas até então e por revelações de algumas intimidades, tudo facilitado pelo possível caráter de quase-anonimato do meio. Quase-anonimato porque um usuário do Orkut pode, na declaração de suas informações que o identificam, divulgar-se através de vários níveis de anonimato: desde apenas mostrar-se através de um simples apelido, que pode ou não o identificar diretamente, até através da revelação de muitas de suas informações seguidas de algumas fotos pessoais. O usuário do Orkut, então, tem à sua disposição diversos graus de anonimato, que pode assumir no *site*, a qualquer tempo. São possibilidades de se construir o como se pretende ser visto e identificado (MATTA, 2007, p.17)

A Tabela 1, desenvolvida pelo Instituto de Pesquisa Online, mostra em dados do Instituto Nielsen *Online* como esse site de relacionamento tem grande presença na vida dos brasileiros, proporcionando uma oportunidade singular para pesquisar o comportamento do público de festa, dentro do ambiente virtual dos habitantes de Salvador. Nesta pesquisa, o *Orkut* se

⁶ Segundo o Nielsen Online, o Orkut possui 24 milhões de usuários ativos no Brasil. Cerca de 70% dos internautas com mais de 35 anos de idade estão na rede. Aproximadamente sete milhões de usuários são mulheres com mais de 25 anos de idade, enquanto 6,8 milhões são homens com idade entre 25 e 49 anos (MAFFEIS, 2009, s.p).

posicionou em segundo lugar no ranking de sites mais visitados em residências e local de trabalho, no mês de agosto do ano de 2009.

TABELA – 1			
Painel com as 10 marcas (excluindo aplicativos) mais acessadas no mês de agosto de 2009. Acesso feito em residências e local de trabalho.			
Brand*	Audiência Única	Total de Minutos	Páginas Vistas
Google	34.137	6.163.339	14.893.938
Orkut	27.893	6.068.968	18.531.372
MSN/WindowsLive/Bing	27.707	2.300.908	4.453.464
UOL	27.685	2.797.363	4.075.192
IG	23.999	1.255.794	2.210.055
Globo.com	22.918	1.688.541	2.609.028
Terra	22.776	1.134.449	1.933.440
YouTube	22.434	1.309.488	1.779.542
Yahoo!	21.781	1.050.861	2.239.515
Blogger	19.134	484.623	889.230

Fonte: Ibope Nielsen Online.
 * Uma marca (Brand) é um conjunto de canais, domínios e/ou *urls* pertencentes, ligados ou cedidos a uma empresa ou subsidiária. A audiência de *home pages*, por exemplo, está contida dentro da audiência da marca.

A observação do ambiente pela prática de campo foi nitidamente uma das mais importantes: observar e apreender o momento através da fotografia pôde revelar sensivelmente aspectos que não seriam possíveis de serem apreendidos através de entrevistas formais; proporcionou estar presente com o público, analisando o seu comportamento dentro e fora do evento.

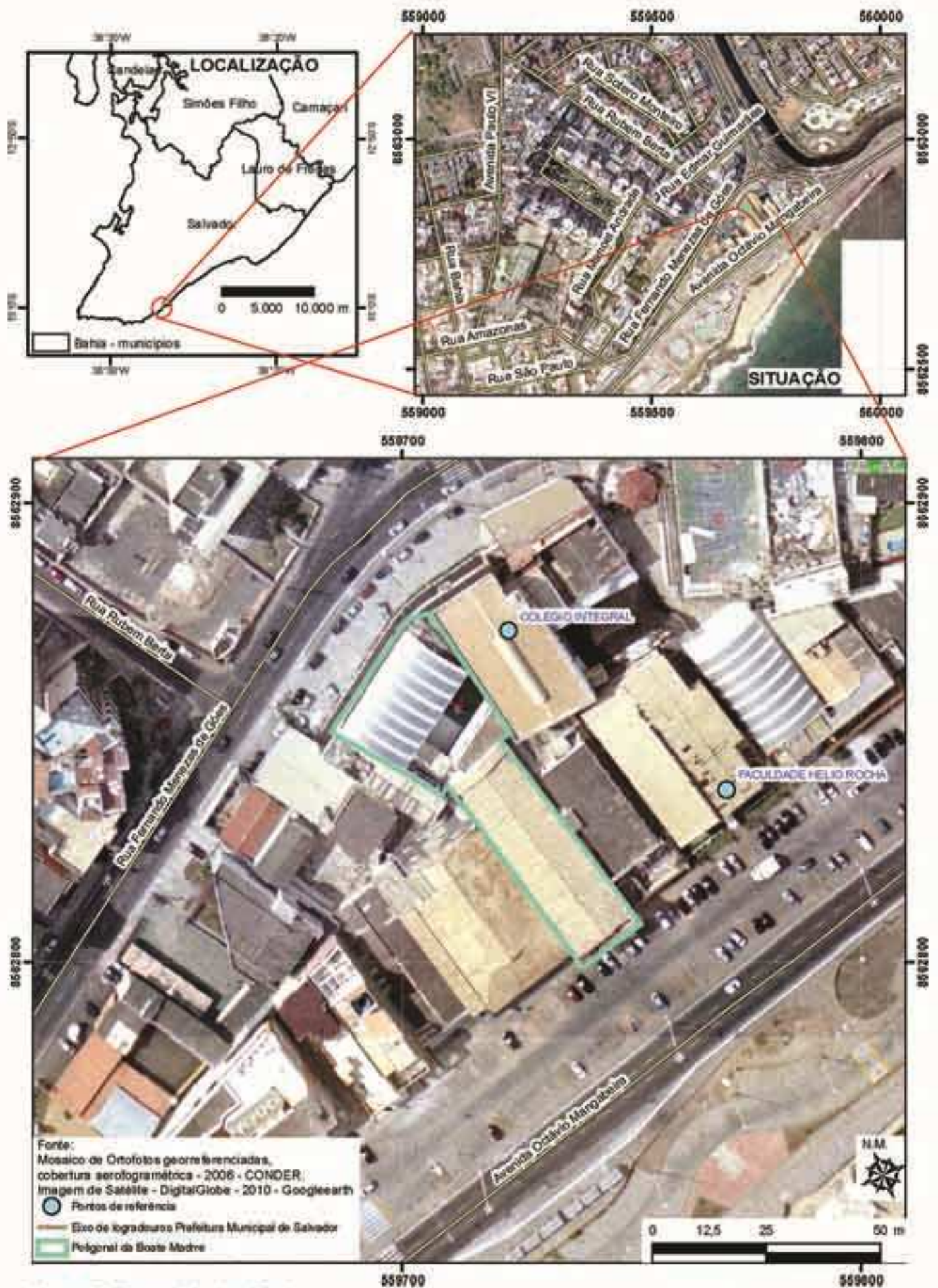
Imagino (é tudo o que posso fazer, já que não sou fotógrafo) que o gesto essencial do Operador é o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele (BARTHES, 1984, p.54).

A posição de observador permite colher informações que propiciam maior empirismo à análise, pois “nós, cientistas, fazemos ciência como observadores explicando o que observamos” (MATURANA, 2001, p. 126). Enfim, as práticas de campo foram essenciais para o contato direto com o

objeto pesquisado, ou seja, observar e dialogar com as pessoas produtoras e consumidoras da festa. É, portanto, uma abordagem menos limitada graças à visão mais ampla do objeto pesquisado.

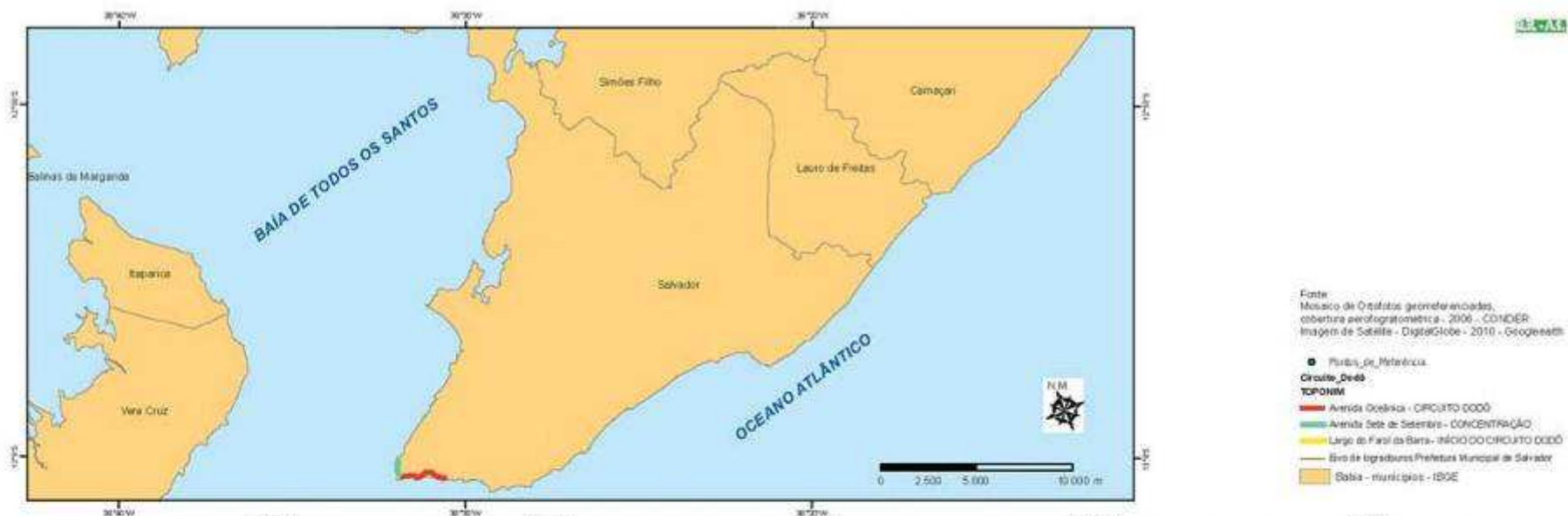
1.3. CONTEXTUALIZAÇÃO DO CAMPO DE PESQUISA

Integram a análise os espaços mais significativos, dentro da capital baiana e no município de Camaçari, nos quais ocorrem os eventos – fundamentalmente, os relacionados a música eletrônica. A primeira será representada pela *Boate Madrre* localizada na Pituba, um dos bairros com o metro quadrado mais valorizado da capital baiana (Mapa 02). O carnaval será representado através do trio elétrico e do camarote de mesmo estilo musical, o primeiro pelo *Bloco Skol Folia*, *Bloco Yes Club Bahia* e *Bloco Salvador*, e o segundo pelo *Camarote Salvador* e *Camarote Skol Folia* (Mapa 3 02). Por último, a *rave* é figurada pela *Rave Aurora*, realizada no Rancho Aurora, em Camaçari (Mapa 04).



Mapa 02: Boate Madrre Pituba

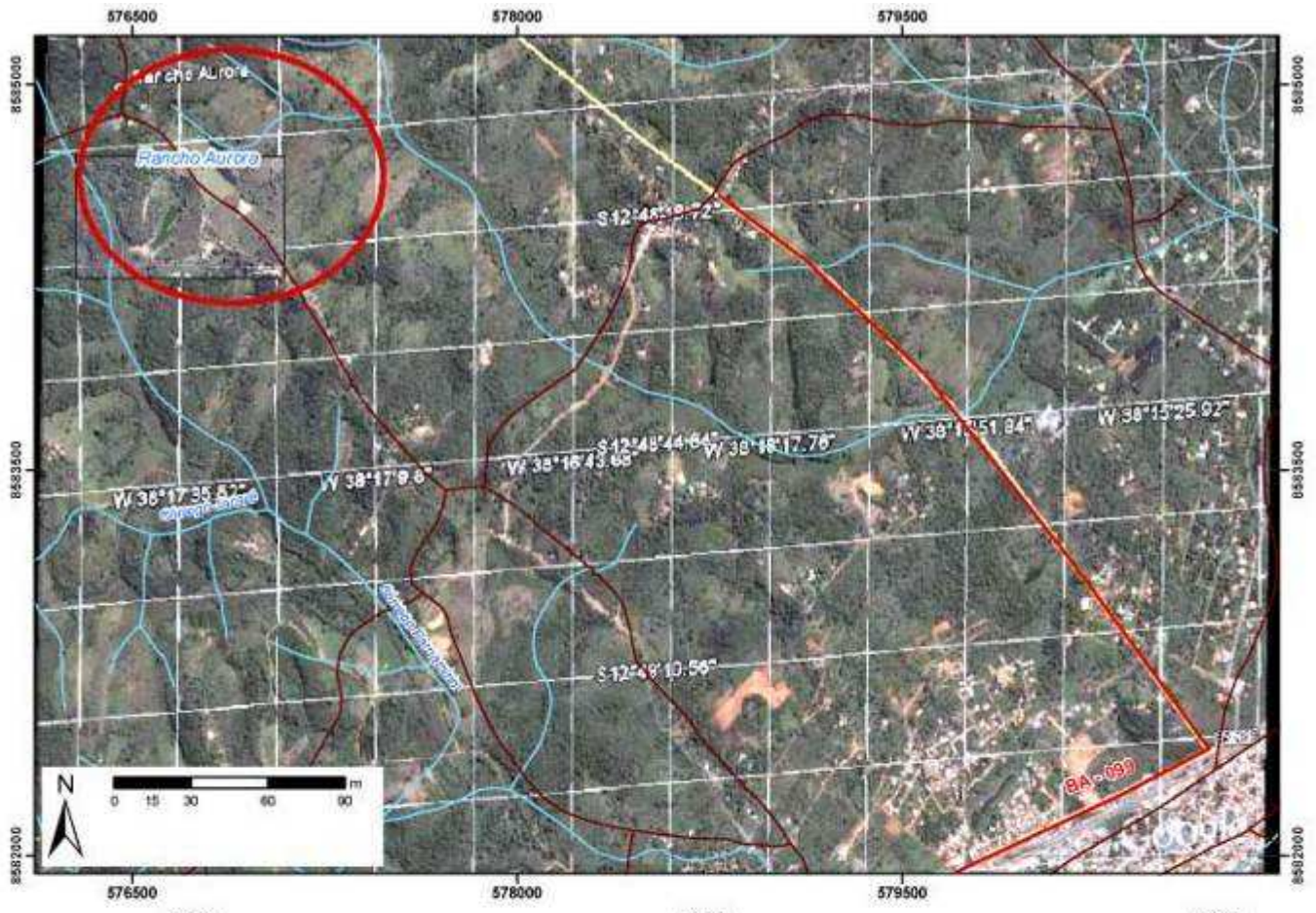
Fonte: Mosaico de Ortofotos georreferenciadas cobertura aerofogramétrica - 2006 - CONDER. Imagem de Satélite - Digital Globe - 2010 - Google Earth
 Elaboração: RIBEIRO, Daniel de Albuquerque (2010)



Mapa 03: Circuito do Carnaval – Barra Ondina

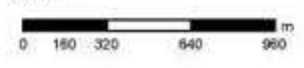
Fonte: Mosaico de Ortofotos georreferenciadas cobertura aerofotogramétrica - 2006 - CONDER. Imagem de Satélite - Digital Globe - 2010 - Google Earth

Elaboração: RIBEIRO, Daniel de Albuquerque (2010)



- Sistema de Transportes_1959_SEI
- Hidrografia_1959_SEI
- Localização do Rancho Aurora

Informações:
 Imagem do Google Earth - Digital Globe - 2010, georeferenciada pelas Coordenadas Geográficas no ARCGIS.
 Base Cartográfica retirada da folha SD24XA - Folha Salvador -
 Projeção Transversa de Mercator - SAD 69
 Fonte: Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais do Estado da Bahia - SEI



As festas *raves* ocorrem com frequência esporádica. A realização depende da montagem de uma dispendiosa estrutura formada por palcos, posto de saúde móvel, paramédicos, posto de alimentação, estrutura técnica de som e de imagem, geradores de energia, seguranças particulares, banheiros químicos e profissionais para operar as diversas tarefas a eles delegadas. Geralmente, são realizadas em pontos distantes dos centros urbanos, como fazendas, sítios e praias; possuem uma decoração com iconografias estimulantes à psique humana: caleidoscópios, cores contrastantes e fluorescentes – enfim um espaço ambientalizado com estética psicodélica.

Em contraponto, as boates estão inseridas ao contexto dos centros urbanos e distribuídas em alguns pontos da cidade, principalmente, nos bairros de classes mais privilegiadas, socioeconomicamente. Os eventos acontecem de acordo com a sazonalidade musical, ou seja, durante o carnaval os artistas do estilo *Axé Music* são os mais populares, enquanto no período do São João as bandas do ritmo *Forró* têm maior visibilidade. Porém é durante grande parte do ano que essas boates são destinadas, principalmente, para os eventos de música eletrônica.

Por último, a festa de maior visibilidade, mostra-se receptiva às transformações das necessidades do capital financeiro. O carnaval de Salvador, timidamente, incluiu na sua estrutura blocos com apresentações de música eletrônica, ao passo que antes se constituía apenas de pequenas apresentações para um público restrito em alguns camarotes. Hoje, já se configura como uma das principais atrações dessa festa.

Atualmente, o *Bloco Skol* é estabelecido como o pioneiro nesse estilo; opera desde o ano de 2005, destinando um bloco especialmente para performance de DJs no circuito da Barra-Ondina. Esse bloco carnavalesco possui, em seu discurso-chave, a participação de renomados DJs internacionais exclusivamente do *mainstream*⁷.

7 O denominado *mainstream* (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de produção reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de músicas consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, *plug ins* e *wallpapers*).

Com o aumento do circuito de eventos, grandes figuras da cena eletrônica começam a ser convidadas para tocarem fora de seus países de origem. Logo são criadas agências dispostas a gerenciar a contratação de Djs, revistas especializadas e, além de um circuito de fãs que viajam pra outras cidades atrás de seus ídolos. Assim, os cachês dos Djs começam a crescer vertiginosamente (GARSON, 2008, p.13).

Percebe-se que esse bloco carnavalesco consegue reunir uma grande massa de foliões, em que os pagantes constituem a maior parcela. A cada ano ultrapassa-se o número de público da edição anterior. Por exemplo, o jornal *A Tarde* (2009) descreve, em uma reportagem, a passagem desse trio elétrico no circuito da Barra-Ondina: “Mas, ainda assim, era só olhar a pipoca para ver [...] o ‘povão’ do carnaval de Salvador dançando com imensa animação ao som da música eletrônica do Fatboy e seu ilustre convidado, o francês David Guetta” (CUNHA, 2008, s.p).

Se no final da década de 90 já existiam DJs muito populares, ao longo dos anos 2000 se consolida uma nova safra de DJs, os DJs Superstars, que cobravam um cachê tão alto e atraíam um público tão grande, que não mais eram comportados pela estrutura dos clubs, somente tocando em grandes eventos e por altos cachês. A cobertura de sua figura na mídia era imensa: eles apareciam em talk-shows, davam entrevistas e participavam de anúncios publicitários. Ao contrário do DJ underground, esse queria a sua imagem o mais visível possível (GARSON, 2008, p.13).

Portanto, serão aqui abordados os elementos de um recorte temporal fixado a partir da década de 90 do século XX até o presente momento e, com ele, analisados os fatos e os diferentes episódios estabelecidos no mesmo. Portanto, é pertinente a compreensão das complexas formas de relações sócio-culturais, econômicas e políticas que se apresentam entremeadas na estrutura da análise aqui proposta.

Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes. As condições de produção e reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada (CARDOSO FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 18).

1.4. OS SETS DA PESQUISA

A pesquisa buscou desmistificar a ideia atrelada à música eletrônica com o aspecto alternativo, visão defendida pelos produtores das primeiras *raves* realizadas na cidade de Salvador. Elas foram perdendo suas características de festas alternativas quando se profissionalizaram ao ponto de contar com uma grande infraestrutura e hiper-inflação dos produtos ali comercializados. As boates já foram concebidas dentro dos ambientes de casas noturnas e, por isso, sua compreensão é semelhante à do Carnaval, pois é necessário pagar para adentrar em ambos os espaços. Hoje, é possível perceber como essas três formas de eventos de música eletrônica se apresentam com muito profissionalismo. Recebem apoio e/ou patrocínio de empresas privadas, as quais têm suas marcas e produtos sendo comercializados com exclusividade, já que compram o espaço da festa para terem suas marcas anunciadas em um ambiente hiper-valorizado, pensando na lógica do *marketing*.

TODOS OS ANOS, O CARNAVAL é o principal palco de disputa das marcas de cerveja do País. As companhias entram num leilão aberto pelos espaços nobres nas ruas e avenidas e lançam ações milionárias na busca pela maior exposição possível no período, que concentra 10% das vendas de todo o verão (MATTOS, 2009, s.p).

No contexto soteropolitano as boates têm hoje uma conotação mais comercial e profissional do que antes e possuem uma estrutura urbanizada: estão localizadas nos bairros de classes altas e possuem um público seletivo, pagando altas taxas para assistir a apresentação de *DJs* reconhecidos na mídia internacional.

A partir daí, verificamos que, a música eletrônica reconfigura-se como decorrência de sua grande visibilidade. Radicaliza-se nos anos 2000 uma disputa entre os defensores dos valores do underground, em favor de sua exclusividade e fechamento, e um novo grupo de atores que busca promover sua popularização (GARSON, 2008, p.13).

O carnaval de Salvador, no ano de 1950, era conhecido pela grande participação popular e das elites da época, e utilizava o espaço público do Centro Antigo dessa cidade:

Nesse ano o carnaval da Bahia era igual ao das cidades do mundo onde há carnaval. Desfile de carros alegóricos, os clubes sociais da época – o Fantoques, o Cruz Vermelha, o Inocentes – eram esperados pela população sentada em cadeiras, postas desde o sábado, e ocupadas por cada família. [...] A banda do Clube Fantoques da Euterpe tocava uma ária da ópera de Verdi, enquanto os cavalheiros fantasiados, arautos de uma realeza ilegítima, cavalgavam animais imponentes na frente do carro alegórico, com a rainha e as princesas do carnaval daquele ano jogando beijo, confetes e serpentinas para a assistência (MUELLER, 2000, p.12-13).

Em apenas 50 anos, essa festa foi sendo reconfigurada e moldada pela logística do capital, e hoje se configura como uma festa oficial na capital baiana. A especulação e os investimentos privados transformaram a festa em uma grande oportunidade lucrativa em cada metro quadrado que dá acesso, principalmente, ao circuito Barra-Ondina do carnaval, atualmente o mais valorizado: cotações e concorrência que movimentam grandes somas de dinheiro. O evento é o mais lucrativo para a economia local, e muito atrativo para os investimentos internacionais.

A pesquisa é dividida em quatro capítulos. O primeiro, intitulado *Batidas Eletrônicas: Um Mix na Geografia Cultural*, faz uma explanação abrangente da temática escolhida para o estudo, da singular importância de mapear espaços nos quais são realizados os eventos de música eletrônica em Salvador, tendo em vista a grande ocorrência desse estilo.

No segundo capítulo – *Avanços Tecnológicos e Mudanças Espaciais para Concepção da Música Eletrônica* – busca-se trabalhar a constituição técnica e artística do estilo musical em foco, desde o seu surgimento na Europa, principalmente nos países como Alemanha e França, nos anos 20 do século XX, até o atual período. A realização de uma cronologia – tanto da técnica quanto do fluxo migratório desse estilo musical – será apresentada através de um panorama do desenvolvimento da música eletrônica apoiada pela estrutura de pensamento acerca do período técnico-científico-informacional (SANTOS, 2001).

Os avanços tecnológicos permitiram aos engenheiros utilizar e aprimorar seus conhecimentos sob as bases técnicas, a fim de criar e desenvolver aparelhos musicais, os quais eram utilizados para sonoplastia em alguns filmes de ficção-científica, conectados nessa mesma época com o cinema expressionista alemão⁸. Mais adiante, algumas transmissoras de rádio tiveram tais equipamentos incorporados à sua estrutura, os quais constituíram um papel importante para a popularização desse estilo musical, pois essas passaram a ser utilizadas, também, como laboratórios para os engenheiros. Eles tiveram ali, paulatinamente, a oportunidade de iniciarem uma tímida profissionalização como compositores de música eletrônica através do aproveitamento de técnicas experimentais e de manipulação de aparelhos para conseguir novas sonoridades.

Esses vanguardistas europeus conseguiram, em meados do século XX, construir um estilo musical experimental que resistiu ao tempo, e hoje a música eletrônica se configura dentro de uma perspectiva rizomática de sub-estilos, marcados pela grande diversidade artística e técnica dos produtores e músicos. As barreiras espaciais já não determinam mais a migração desses estilos musicais, pois a partir dos anos de 1970 eles passam a ser conhecidos pelo mundo, metamorfoseando-se ao ponto de chegar aos países dos trópicos. Mesmo com as suas peculiaridades aportou em território brasileiro e nos anos de 1990 fortalece-se na Bahia. Esse fato provoca inquietações acerca da influência estrangeira no contexto musical da “*Terra da Alegria*”, antes marcada por uma atmosfera de ritmos predominantemente afros.

No terceiro capítulo – *Divisão Territorial de Salvador: Os Espaços de Segregação na Metrópole* – descreve-se breve e historicamente como Salvador foi concebida pelos portugueses e adentra na discussão sobre a morfologia da cidade, construída para abrigar os mais ricos e afastar deles os mais pobres.

Com a modernização da cidade, é proposto que se realize a sua assepsia, retirando moradores pobres das proximidades dos mais abastados e construindo praças e parques para ventilar a cidade a fim de beneficiar e de proporcionar melhor qualidade de vida ao último grupo. Os desfavorecidos têm

⁸ O uso do adjetivo "expressionista" por um grupo de filmes realizados na Alemanha nos anos 1920 deriva de uma vertente da arte moderna que foi muito popular nesse país após a Primeira Guerra: o Expressionismo. [...] Na música, o exemplo mais significativo é o das composições atonais do austríaco Arnold Schönberg (1874-1951). (CÂNEPA, 2006, p. 56-60)

os seus cortiços destruídos por conta do sonho da modernização e da salubridade, sendo alocados em locais mais afastados do centro, em novas periferias que vão se estabelecendo ao longo do século XX, nas quais a péssima qualidade de vida se torna um problema ainda maior.

Já no século XX, o quadro habitacional não se modifica; a segregação espacial é visível em cada metro quadrado de Salvador. Os equipamentos urbanos se concentram apenas nas áreas mais nobres, e a demarcação é, ao mesmo tempo, concreta e simbólica, pois os prédios e as estruturas de lazer delimitam as fronteiras entre os bairros. Existe, então, uma hierarquização espacial que vai definir ainda mais o abismo social aprofundado pela segregação espacial urbana “[...], pois as diferenciações na distribuição social dos serviços à população aumentam com a redução das despesas públicas e com a privatização dos serviços” (CARLOS, 2007, p. 27).

A cidade produzida liga-se à forma de propriedade que reproduz a hierarquia espacial enquanto consequência da hierarquia social passível de ser percebida na paisagem urbana através da segregação espacial cuja dinâmica conduz, de um lado, à redistribuição do uso das áreas já ocupadas, levando a um deslocamento de atividades e dos habitantes e, de outro, a incorporação de novas áreas que criam novas formas de valorização do espaço urbano (CARLOS, 2007, p.37).

No quarto capítulo – *Boate, Carnaval e Rave: Festas Segregadoras* – disserta-se sobre as três formas de lazer que envolvem a música eletrônica: a boate, o carnaval e a *rave*. As boates, no contexto urbano, localizam-se afastadas dos bairros mais populares de Salvador e seguem o mesmo padrão dos camarotes, dentro da lógica carnavalesca, em que há a segregação dentro de um espaço urbano já segregado. Os espaços são delimitados através do valor investido nos ingressos; desse modo, cada indivíduo possui distintas formas de se territorializar em um mesmo espaço uma vez já subdividido.

As boates participam de um contexto distinto, tanto do carnaval quanto das *raves*, porque possuem atrações durante todo o ano. Para isso, os produtores precisam ter acesso às datas de apresentação dos *DJs* internacionais do *mainstream*. A cotação de mercado desse *DJ* varia de acordo com sua posição dentro desse mercado. A mídia de massa realiza uma

divulgação muito reservada, pois a estrutura e o público de uma boate não são os mesmos do carnaval.

Um exemplo desse processo está encarnado no DJ Tiesto, cuja fama, principalmente após se apresentar na abertura dos jogos olímpicos de Atenas em 2004, já extrapolara, em muito, os círculos restritos das cenas eletrônicas, se solidificando junto à grande mídia. Porém, mais importante talvez, foi a eleição de melhor DJ do ano de 2002, organizada pela revista DJ, que lhe garantiu o posto de número um. [...] Ao manter a sua posição de primeiro lugar nos dois anos seguintes, sua fama se consolidou (GARSON, 2008, p.13).

Os espaços das boates são frequentemente criados para o lazer na estrutura da metrópole. Funcionam em horários nos quais os transportes públicos já não estão mais em funcionamento, obrigando o público dessa casa de *show* a optar pelo automóvel próprio ou pelo serviço de táxi; uma realidade que não comunga com as classes mais baixas da escala socioeconômica soteropolitana.

As conexões que permeiam o carnaval são uma “[...] interação entre relações sociais e controle do/pelo espaço, relações de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma mais concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação)” (HAESBAERT, 2004, p. 235). É perceptível essa sistemática quando se adota a realidade da espetacularização do carnaval nas ruas soteropolitanas. Assim, percebe-se, nitidamente, o uso do espaço como segregador, no qual foliões pipocas⁹ participam de fora da festa comercial e os grupos de influência econômica agem sob o território público com a finalidade de apropriação para a geração de lucro.

O pipoca preenche os espaços vazios, historicamente ele pulava atrás do trio, e é difícil situá-lo em um segmento social específico, embora majoritariamente seja oriundo das classes populares. Ele foi o principal protagonista do carnaval de 1950 a 1990 (DIAS, 2002, p.115).

O capital se fundamenta no poder monopolista dos detentores das grandes corporações mundiais. Esses conglomerados sustentam ainda mais o

⁹ Os foliões pipocas são pessoas que participam do carnaval do lado de fora das cordas dos blocos. Eles podem acompanhar os blocos e suas atrações musicais sem pagar, porém não têm os privilégios nem a segurança dos associados dos blocos (www.carnasite.com.br).

seu poder financeiro, pois “[...] os atores sociais controlam algum recurso natural, mercadoria ou local de qualidade especial em relação a certo tipo de atividade [...]” (HARVEY, 2005, p. 222), impossibilitando a prática da livre concorrência com os demais atores envolvidos no sistema. Camarotes e blocos de carnaval patrocinados por empresas podem trabalhar em conjunto e oferecer uma mega estrutura a preços exorbitantes. É o caso do *Camarote Salvador*, que no ano de 2009 ofereceu, durante sete dias, entretenimento essencialmente impregnado de música eletrônica a uma média de preço de R\$ 700,00 diários.

No entanto, esses produtos são facilmente consumidos, ao passo que há uma fatia populacional apta a pagar, sem muito esforço, os valores sugeridos pelas empresas de entretenimento, como pode ser verificado na Tabela 2, com valores em Reais retirado do próprio *site* do Camarote Salvador em 2009. Essas têm a necessidade de fazer investimentos em artistas internacionais para obter uma posição privilegiada dentro do mercado de camarotes que se criou.

Tabela 2: Camarote Salvador 2009 - Line Up dos Sonhos (Ondina – Salvador/BA)		
	Masculino	Feminino
Kit completo (6 dias)	R\$ 3.590,00	R\$ 2.590,00
Quinta-Feira	R\$ 510,00	R\$ 385,00
Sexta-Feira	R\$ 660,00	R\$ 485,00
Sábado	R\$ 760,00	R\$ 560,00
Domingo	R\$ 660,00	R\$ 485,00
Segunda-Feira	R\$ 760,00	R\$ 560,00
Terça-Feira	R\$ 760,00	R\$ 560,00
Kit Camarote Salvador (6 dias) + Bloco Salvador	R\$ 3.690,00	R\$ 2.690,00
Fonte: http://www.camarotesalvador.com.br/ Elaboração: Juliana Cunha Costa		

Já no ambiente da *rave* e do camarote, os espaços têm uma capacidade mutável: eles já existem fisicamente, porém a estrutura de apoio é implantada apenas nos dias precedentes aos eventos. O que vai diferenciá-los é que na *rave*, muitas vezes, a equipe de produção ainda se encontra em processo de

finalização da montagem dos equipamentos sonoros e da estrutura física das tendas quando o público ainda está montando as barracas de acampamento nos espaços a elas destinados. O acesso ao local do evento demanda carros próprios ou alugueis de ônibus, pois o destino escolhido para realização da festa não se localiza dentro da via principal da cidade de Camaçari, por onde os ônibus públicos trafegam; contudo, esse detalhe não se torna um empecilho para os participantes que se utilizam de formas alternativas de transportes coletivos, alugando pequenas vans e ônibus. Porém algumas empresas de turismo e de entretenimento já passaram a oferecer seus serviços para venda de ingressos juntamente com o transporte incluído, conhecido, popularmente, por *Bate-e-Volta*.

Em seguida levanta-se a questão que ainda era apresentada como um dilema nesse contexto: “Os produtores prezam pelo dilema da música eletrônica que se intitulava “alternativa e anti-comercial?” (SOUZA, 2001). O autor faz referência ao pensamento *alternativo* que permeava as festas de música eletrônica no início de sua implantação no Brasil e quando ela começa a se converter em um possibilidade de mercado, transformando-se em uma tendência de moda. Para isso ser constatado, questionários foram aplicados e entrevistas foram realizadas através da observação e da prática de campo.

A cena, portanto, é marcada pelos conceitos do *underground* (música experimental sem caráter comercial de formas alternativas de informação...) até que foi se tornando – as *raves*, as *technoparties* – uma possibilidade de lucro, um negócio, um empreendimento. *Promoters* mais comerciais entravam na cena e levavam-na para o *mainstream*, para o mercado: as *raves* passam a ser produto de consumo e ganham espaço em mídias tradicionais (SOUZA, 2001, p. 52).

Essas manifestações se materializam no espaço e, por isso, o território é visto como sua dimensão política e cultural; nele se pode entender como se dão as complexas relações entre sociedade, espaço e tempo. Com o objetivo da lógica do capitalismo, o território é apropriado como espaço de poder para geração de capital simbólico. Esse último é conceituado por Bourdieu (1998) e relacionado aqui quando a música eletrônica, em sua totalidade, expressa uma ideia de bem mensurável.

Assim, os bens culturais podem ser objeto de uma apropriação material, que pressupõe o capital econômico, e de uma apropriação simbólica, que pressupõe o capital cultural. Por consequência, o proprietário dos instrumentos de produção deve encontrar meios para se apropriar ou do capital incorporado, que é a condição da apropriação específica, ou dos serviços dos detentores desse capital (BOURDIEU, 1998. p.77).

O aspecto sociológico apresentado por Bourdieu é um dos muitos pontos de vista que podem ser desenvolvidos através do estudo das festas de música eletrônica. A intenção desta pesquisa gira em torno dos aspectos econômicos e sociais sob o espaço geográfico. Por isso, a Geografia se mostrou uma das diversas ciências que possibilita o estudo em diferentes escalas, desde a micro até a macro. O espaço é o seu principal foco de estudo incluindo todas as relações que nele permeiam. A ciência geográfica consegue recortar fenômenos de âmbito global para averigá-los em uma escala mais detalhada, e o inverso também se aplica. A pesquisa da temática musical dentro da ciência geográfica a partir de suas recorrentes territorializações é interessante porque é possível abordá-la sob diferentes enfoques: Mídia, Produção Cultural, Comunicação, Antropologia, Sociologia, Psicologia. Caberia ao geógrafo, de acordo com Santos (2002a, p. 114): “[...] propor uma visão totalizante do mundo, mas é indispensável que o faça a partir de sua própria província do saber, isto é, de um aspecto da realidade global”.

Capítulo II

Avanços Tecnológicos e Mudanças Espaciais para Concepção da Música Eletrônica

2.1. MÚSICA ELETROACÚSTICA E SUAS ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

<i>Musique rythmique</i>	<i>Musica electronica</i>
<i>Son électronique</i>	<i>Figura ritmica</i>
<i>L'art politique</i>	<i>Arte politica</i>
<i>A l'âge atomique</i>	<i>De la era atomica</i>
<i>Electric Café</i>	<i>Electric Café</i>
<i>Culture physique</i>	<i>Images synthétique</i>
<i>Cuisine dietétique</i>	<i>Forme esthétique</i>
<i>L'art dynamique</i>	<i>L'art poétique</i>
<i>A l'âge atomique</i>	<i>A l'âge atomique</i>
<i>Electric Café</i>	(KRAFTWERK,1986)

O som é comumente conceituado como o resultado de agitações vibrantes entre objetos e o ar em um ambiente atmosférico; tal ação é denominada de ondas sonoras. O som pode ser desorganizado ou organizado, o primeiro é considerado como *ruído* e o segundo, como *música*. De acordo com o dicionário Ferreira Aurélio (2008, p. 560) *música* significa “Arte e ciência de combinar os sons de modo agradável à audição”.

Na maioria das vezes, esse som é produzido por meio de instrumentos musicais, sendo que cada sociedade os cria ou os adapta a partir dos seus recursos disponíveis. Ainda é possível pensar nos aparelhos eletroacústicos que – inicialmente construídos no decorrer do século XIX – têm o propósito de reproduzir sons semelhantes aos dos instrumentos clássicos ou criar novos, totalmente inusitados.

Os primeiros registros desses instrumentos eletroacústicos são datados do início do século passado, em 1906, por exemplo, com o Telarmônio¹⁰, ou popularmente conhecido por Dinamofone, quatro anos antes da primeira transmissão de rádio em Nova York, nos Estados Unidos (BARROSO, 2003, sp). Mas foi essencialmente com a invenção do sintetizador, no ano de 1917, que o russo Leon Theremin (Imagem 1) cria o “*Theremin*”¹¹, o que mais tarde,

¹⁰ - *Telharmonium* ou telarmônio foi construído por Thaddeus Cahill em 1897, um aparelho para produzir som mais especificamente “[...] um instrumento eletromecânico que, controlado por um teclado polifônico, produzia correntes elétricas de diferentes frequências de áudio. O som era amplificado por um sistema mecânico similar ao do fonógrafo. Este aparelho é registrado como o primeiro dispositivo eletrônico de geração de som” (CORRÊA, 2008, p.81).

¹¹ A grande vantagem desse aparelho reside no sistema de controle ou interface, o instrumento utiliza um campo magnético que responde ao movimento das mãos do intérprete.



Imagem 01: Leon Theremin utilizando o primeiro instrumento de música eletrônica na história em 1917.

nos anos 60 do mesmo século, proporcionou ao americano, Robert Moog, conceber o moderno sintetizador “*Moog*”¹².

O instrumento mais importante na história da música eletrônica do século 20 foi, sem dúvida, o sintetizador, um instrumento musical que gera o som eletronicamente por um processo chamado de síntese. Uma das principais características dos sintetizadores é a capacidade de criação, programação ou modificação dos sons. Os princípios das sínteses foram criados por Leon Theremin, em 1917, e mais tarde foi desenvolvido durante os anos 60 por Robert Moog e Bucla John. (BARROSO, 2003, s.p, tradução da autora)¹³

Na música eletroacústica, os ruídos percussivos são tão importantes quanto os sons, perfeitamente, organizados para a composição musical, já que o ouvido humano é capaz de compreendê-los como ritmos provenientes de construções perspicazes. “De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), o ouvido humano suporta níveis em torno de 90 decibéis¹⁴” (CAMPOS, CERQUEIRA, SATTLE, 2002, p.

O aparelho possui duas antenas que geram um campo magnético; o intérprete controla o volume aproximando uma das mãos da antena esquerda, na vertical; já a altura é controlada aproximando-se a outra mão da antena direita. Segundo a concepção de fabricação de Davies, esse é o primeiro instrumento eletrônico (ARANGO, 2005, p. 44).

12 Essa ferramenta produz sons gerados por meio de osciladores elétricos, mas o controle desses sons é realizado por intermédio de um teclado (ARANGO, 2005, p.39).

13 The most important instrument in the history of 20th century electronic music was without a doubt the synthesizer, a musical instrument that generates sound electronically by a process called synthesis. One of the main characteristic of the synthesizers is the capability of creating, programming or modifying sounds. The principles of synthesis were created by Leon Theremin in 1917, which was developed during the 60s by Robert Moog and John Bucla (BARROSO, 2003, s.p).

14 Decibel (dB) é uma relação logarítmica entre duas potências ou intensidades ($dB = 10 \log_{10}$), e é uma unidade que não representa uma grandeza física, e sim uma relação entre grandezas, pois a percepção do volume está relacionada à variação de pressão gerada por uma onda sonora e, portanto, à sua intensidade. O sistema auditivo humano tem dois limites de audibilidade: **limiar de audibilidade** (mínima intensidade audível) e **limite de dor** (máximo nível de intensidade audível sem danos fisiológicos ou dor). A gama entre os dois limites é muito grande. Para uma frequência pura de 1000 Hz, esses limites vão de 10^{-12} watt/m² a 1

7), sendo afetado a partir desse limite. Esses ruídos são percebidos por Tuan (2005) de duas formas: no campo, eles não se manifestam como algo negativo, já que os sons provenientes da natureza possuem efeitos tranquilizantes; de outro modo, aqueles produzidos pela manifestação da desordem na cidade são percebidos como caos auditivo, uma vez que têm o poder de afetar emoções básicas, como raiva, medo, tristeza, alegria e euforia.

Essas ondas sonoras são interpretadas pelo cérebro humano como impulsos nervosos, os quais são enviados a várias partes do organismo, elas são traduzidos como ruídos ou sons perfeitamente organizados. Essa diferença pode causar no indivíduo sensações de estresse ou prazer. O ruído na cidade é visto de forma negativa, porque, “Para os recém-chegados, a cacofonia urbana pode, inicialmente, ser a experiência mais desorientadora e assustadora” (TUAN, 2005, p.234).

Todo o ruído é som, mas nem todo som é ruído. Som é simplesmente uma vibração mecânica transmitida através do ar, o qual é audível para pessoas com audição normal. A maioria dos sons, como os sons naturais, comunicação verbal e música, é tanto neutra quanto benéfica em seu efeito no ser humano. O som somente se torna ruído (frequentemente definido como "som indesejável"), quando ele existe no lugar errado ou na hora errada, tal que contribui para alguns efeitos prejudiciais ou, caso contrário, indesejados, tais como aborrecimento. Portanto, o 'ruído' não depende apenas dos aspectos físicos do som em si, mas também da reação humana a ele, que traz uma série de complexos fatores psicológicos (HEALTH PROTECTION AGENCY, 2009, p. 7, tradução da autora)¹⁵.

O ritmo é o maior regente do mundo e, conseqüentemente, do corpo humano. Desde os compassos das estações da natureza, vital para as espécies vivas, até o mais específico batimento cardíaco, advindo do coração, ou o movimento respiratório proveniente dos pulmões enquanto sincronizado

watt/m², ou seja, uma razão de 1 trilhão para 1. Por exemplo, o limite da dor em linguagem logarítmica é $(10 \log (1/10^{-12})) = 10 \log 10^{12} = 120 \text{ dB}$ (IAZZETTA, 2007, s.p).

15 All noise is sound, but not all sound is noise. Sound is simply a mechanical vibration transmitted through the air, which is audible to persons with normal hearing. Most sound, such as natural sounds, speech and music, is either neutral or beneficial in its effects. Sound only becomes noise (often defined as 'unwanted sound') when it exists in the wrong place or at the wrong time such that it contributes to some harmful or otherwise unwanted effect, such as annoyance. Therefore, 'noise' depends not just on the physical aspects of the sound itself, but also the human reaction to it, which brings into play a raft of complex psychological and other factors (HEALTH PROTECTION AGENCY, 2009, p.7).

entre a respiração e a expiração. Assim, “Ritmo, na verdade, está em toda parte, tanto dentro quanto fora [...] Então, não seja mera coincidência descobrir que os ritmos da música tendem a assumir suas tendências dos ritmos naturais” (HEWITT, 2008, p. 40, tradução da autora)¹⁶.

Subsequente à ideia de ritmo, a velocidade – rápida ou lenta dos pulsos ou batida – é chamada de *tempo*. O sentido “[...] psicológico do tempo está fortemente relacionado com os batimentos cardíacos” (HEWITT, 2008, p. 40, tradução da autora)¹⁷, pois a média humana é de aproximadamente 80 batimentos por minuto (BPM). Hewitt (2008, p.41) ainda assegura que, se estimulado o coração humano a bater mais rápido do que 80 BPM, esse proporcionará ao corpo a sensação de velocidade alucinógena; o contrário equivalerá a batimentos lentos que estimularão no corpo um efeito calmante.

O batimento por minuto é a principal técnica na composição da música eletroacústica, pois favorece uma divisão hierárquica entre gêneros e subgêneros. O ritmo de uma música é determinado pela duração de uma batida, permitindo, também, definir precisamente o espaçamento dentro de um tempo. Na *Tabela 3* é possível perceber a diferença musical decorrente da velocidade das BPM que influenciam no estilo de cada gênero; a disposição na mesma tabela pode clarificar através da análise dos estilos, mais populares, dentro da classificação de música eletrônica. Percebe-se que o *Drum and Bass* é caracterizado pela rapidez das BPM; já o contrário acontece com o estilo *Ambient*, que possui em sua composição sons que representam a natureza: agitação das águas, ventos e ruídos produzidos por animais.

¹⁶ Rhythm, in fact, is everywhere, both within and without [...] So it is perhaps no coincidence to discover that the rhythms of music tend to take their cue from such natural rhythms (HEWITT, 2008, p.40).

¹⁷ Our psychological sense of tempo is strongly related to the heartbeat (HEWITT, 2008, p.40).

Tabela 3: Diferentes tempos em batidas por minuto (BPM)

Tempo	Batidas por minuto
<i>Ambient</i>	50-100 BPM
<i>Hip-hop</i>	70-95 BPM
<i>Deep house</i>	110-130 BPM
<i>Trance</i>	130-145 BPM
<i>Hard dance/hardcore</i>	145-170 BPM
<i>Drum and bass</i>	160-180 BPM

Fonte: (HEWITT, 2008, p.41. tradução da autora)

A música eletroacústica é amplamente definida como toda aquela criada e executada através da utilização de meios eletroacústicos; porém, essa generalização pode comprometer ou até excluir do seu conjunto a diversidade dos criadores. Existe a necessidade de uma segmentação dentro da gama maior que envolve as músicas eletroacústicas, uma vez que essa afirmação, não contempla as “[...] diferenças de material, da variedade de estratégias, práticas e métodos compositivos, nem das linguagens, poéticas, e correntes estéticas” (SALGADO, 2005, p. 17).

O desenvolvimento técnico-instrumental da música eletroacústica ocorreu paralelamente com os avanços no campo técnico e científico. A sociedade passava por um período, entre o século XIX e o XX, de muitas descobertas, e as ciências naturais e exatas afetaram o meio social e comportamental. A vida nas cidades, principalmente, não seria a mesma quando a própria paisagem era modificada por objetos, os quais não faziam parte da antiga conjuntura arquitetônica. O comportamento afetado por guerras e avanços técnicos, que transfiguram outra realidade para aqueles que vivem nos centros urbanos, foi refletido, também, nas linguagens artísticas.

No meio artístico, um estilo estético e literário que envolvia a Alemanha nessa época era representado pelo *Expressionismo Alemão*: o movimento cultural de vanguarda trazia consigo a pretensão de cada artista em exprimir os sentimentos, atos e reflexões individuais e subjetivas em cada obra, e é no cinema que a sua apreensão será resgatada com mais realismo.

[...] um movimento de revolta contra a guerra, a miséria moral, a autoridade, e exibindo um enfoque pessimista da vida, o cinema

expressionista alemão surge após a derrota do país na I Guerra Mundial [...] Visou, principalmente, mostrar os estados de alma dos personagens, valendo-se de contrastes fortes, exageros na forma de atuar dos atores, cenários fantasmagóricos e distorção voluntária da realidade (BARBOZA, 2007, p. 59).

Filmes como *O Consultório do Dr. Galigari*¹⁸ abrem uma vasta gama de outros de mesma estética. Nele, o diretor Robert Wiene é apoiado por três artistas plásticos: Walter Röhrig, Hermann Warm e Walter Reimann, os quais criam contraste em preto e branco, falsas perspectivas com auxílio de materiais como madeiras e tecidos, luzes dramáticas e outras técnicas expressionistas. São elas que serviram de pano de fundo para retratar a fábula de um misterioso médico recém-chegado a uma pequena cidade acompanhado por um sonâmbulo, *Cesare*. A partir daí, se inicia uma série de assassinatos naquele local, assustando toda a população. “Em termos de narrativas, o enredo traduz a ansiedade e o ressentimento da guerra e do pós-guerra dentro de uma específica constelação melodramática” (HAKE, 2007, p. 322, tradução da autora)¹⁹.

Em um sentido estrito, o rótulo de "expressionista" pode ser aplicado a todos os filmes que vão além das noções convencionais da realidade, tal como estabelecido pela tradição realista e naturalista, e procura criar efeitos de realidade mais forte com base em percepções, emoções e sensações (HAKE, 2007, p.325. tradução minha)²⁰.

De certo modo, alguns diretores de cinema também buscavam, em suas inspirações, temas que valorizassem a atmosfera de frenesi com a introdução de inventos modernos no dia a dia da sociedade europeia, principalmente através dos meios de locomoção, que faziam da cidade um cenário oposto daquele vivido pelos moradores de localidades rurais que ainda possuíam aspectos medievais. Esses diretores encontravam nos artistas plásticos da

18 *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920, direção de Robert Wiene.

19 In narrative terms, the story translates the anxieties and resentments of the war and postwar years into specific melodramatic constellations (HAKE, 2007, p.322).

20 In a narrow sense, the label “Expressionist” can be applied to all films that move beyond conventional notions of reality, as established by realist and naturalist traditions, and seek to create more powerful reality effects based on perceptions, emotions, and sensations (HAKE, 2007, p.325).



Imagem 02: Cartaz do filme *Metropolis* de 1927

época auxílio para desenvolver técnicas em maquiagem e cenários modernistas com o intuito de retratar uma época na qual os indivíduos viviam o momento de fascinação pelas máquinas.

Um dos costumeiros exemplos a serem apreciados é o clássico filme *Metropolis*, de 1927 (Imagem 02 e 03), proveniente do cinema alemão – escrito e dirigido pelo austríaco Friedrich Anton Christian Lang, popularmente canonizado na história do cinema por Fritz Lang –, que congrega o auge dos pensamentos futuristas na década de 1920. Essa

película deslumbrou o grande público, já que pôde presenciar, através de uma estética ainda viva do Expressionismo Alemão, uma alusão ao futuro. Os atores e os objetos cênicos criam uma cidade artificialmente viva e repleta de máquinas, robôs, luzes, energia elétrica, movimentos dos indivíduos em escalas de trabalhos, anúncios publicitários e todos os elementos que fizeram daquele centro urbano um sinônimo de modernidade.



Imagem 03: Cenas do Filme *Metropolis* (1927) do diretor austríaco Fritz Lang

Zilú Camargo

Eu vi uma rua, iluminada como se estivesse em plena luz do dia pelas

luzes de néon e, cobrindo-as, um gigante luminoso, publicidade em movimento girando, piscando, em espiral [...] algo que era completamente novo e quase como um conto de fadas para um europeu naqueles tempos, e essa impressão me deu o primeiro pensamento de uma ideia para uma cidade do futuro (LANG, apud ELSAESSER, 2000, p. 9. tradução minha)²¹.

Além da fábula *Metropolis*, retratando o ano 2000, outro ícone do cinema europeu reproduz a mudança comportamental e estrutural das sociedades Ocidentais. É em *Tempos Modernos*, de 1936 (Imagem 04), que Charlie Chaplin – escritor, diretor, produtor e protagonista desse filme – reproduzia a vida de um operário em uma fábrica.

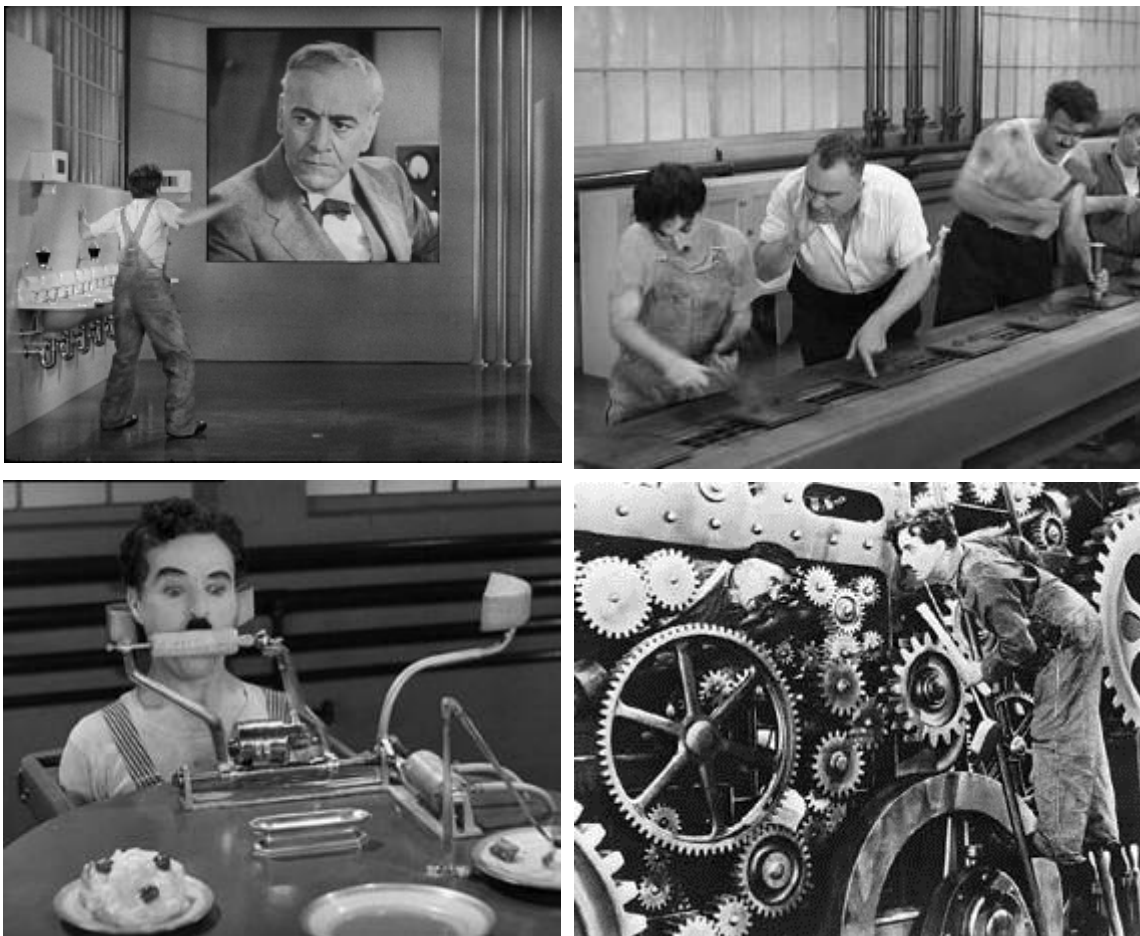


Imagem 04: Cenas do Filme *Tempos Modernos* (1936) do diretor Charlie Chaplin

Nessa obra, a atenção é focada nas grandes engrenagens implantadas

²¹ I saw a street, lit as if in full daylight by neon lights and topping them, oversized luminous, advertising moving turning flashing on and off, spiraling [...] something which was completely new and near fairytale like for a European in those days, and this impression gave me the first thought of an idea for a town of the future (LANG, apud ELSAESSER, 2000, p.9. tradução da autora).

no interior das fábricas que necessitavam da propulsão humana para funcionar; o ritmo de vida era moldado a partir do ritmo das máquinas. O ser humano se torna uma peça agregada à composição das aparelhagens mecânicas, de forma que o representante do grande capital financeiro, na figura do patrão em busca do lucro, implanta uma invenção na qual o operário é alocado em um dispositivo que o alimenta, enquanto o mesmo continua a desenvolver sua rotina de atividades, ininterruptamente, numa busca de levar ao extremo o modo fordista de produção. Um modelo de produção em série que tem a finalidade de suprir um mercado consumidor já implantado por produtos padronizados.

[...] o fordismo significou um drástico afastamento dos modelos artesanais de desenvolvimento industrial do final do século XIX. Com Ford teve início a padronização. Com o sistema que ele estabeleceu na fábrica de automóveis River Rouge, em Detroit, os produtos eram padronizados, o que, por sua vez, exigia que as partes e as tarefas da produção também o fossem. As tarefas padronizadas exigiam a criação de máquinas específicas para a produção em massa (WAINWRIGHT, 1988, p.60).

Tanto no cerne dos galpões como no cotidiano dos centros urbanos, a melodia da natureza era substituída pelos sons de motores dos automóveis, sirenes das fábricas e tantos outros, que faziam das urbes uma verdadeira orquestra regida por ruídos tipicamente eletroacústicos.

Contudo, a mudança para o modo de produção capitalista transforma tanto a topografia das cidades quanto a vida dos indivíduos que nelas habitam, e essa transformação é conduzida, sobretudo, pelos avanços tecnológicos que atuam como maestros regentes de uma orquestra com novos instrumentos de funções distintas. A estruturação dos centros urbanos é composta pela velocidade dos motores dos carros e dos relógios das fábricas que avançam, freneticamente, com a função de anunciar um novo período histórico, a modernidade.

A primeira tentação é a de, outra vez, nos tornarmos, como na aceleração precedente, adoradores, dubitativos ou firmes, da velocidade. Essa última espantou os que viram surgir a estrada de ferro e o navio a vapor e, depois, viveram o fim do século 19 e o já longínquo começo do século 20, com a invenção e a difusão do automóvel, do avião, do telégrafo sem fio e do cabo submarino, do

telefone e do rádio (SANTOS, 1994, p.12).

2.2. A METAMORFOSE DA MÚSICA ELETROACÚSTICA EUROPEIA NAS AMÉRICAS

Tendo como base nesse panorama sociocultural os centros urbanos europeus, é admissível uma reflexão da possível vinculação do progresso e do aperfeiçoamento dos aparatos tecnológicos com o desenvolvimento da música eletroacústica. A consequência advinda dessa união foi muito favorável aos músicos, técnicos e estudiosos desse meio, pois, a partir desse momento, brotam maiores possibilidades na criação e na construção musical.

Como mencionado, é na Europa, através do russo Leon Theremin, que os primeiros inventos são testados e apresentados em público. Porém, apenas em meados da década de 40 do século XX, que os primeiros instrumentos musicais eletrônicos são gerados pelas pesquisas em torno das construções desses aparelhos eletroacústicos, grande parte deles desenvolvida dentro de universidades e de estúdios de radiodifusão.

Os experimentos vanguardistas eram resultados de pesquisas em universidades conjuntamente com núcleos de estudos em teoria musical e em acústica, pelos institutos de física, tendo em vista a necessidade de utilizar certos componentes, com boas propriedades, e que permitissem ao som se espalhar por um recinto desejado. Entretanto, esses sinais sonoros deveriam combinar com a harmonia que outrora fora descrita nas teorias musicais.

Não podemos negar que cada som ouvido é a percepção de um fenômeno de vibração que ocorre no mundo físico. Mas é impossível afirmar que se deduz, como foi frequentemente o caso durante os anos 50 e os 60 anos, que percebeu valores musicais são mensuráveis e identificáveis a partir dos parâmetros particulares desse sinal físico (CHION, 2009, p.21. tradução da autora)²².

Além dos laboratórios universitários, outros locais muito utilizados para as experimentações dessa nova vertente musical eram as estações de rádios, nas quais havia disponibilidade de equipamentos. Dois principais polos foram

²² We cannot deny that every heard sound is the perception of a vibrating phenomenon occurring in the physical world. But it is impossible to claim to deduce from this, as was often the case during the 50s and the 60s, that perceived musical values are measurable and identifiable from the particular parameters of this physical signal (CHION, 2009, p. 21).

os grandes disseminadores dessa música de vanguarda: a França (Paris) e a Alemanha (Colônia); sendo precursores Pierre Schaeffer com a corrente *Musique Concrète* (1948) e Werner Meyer-Eppler e Herbert Eimert, com a *Elektronische Musik* (1950), respectivamente.

[...] a ME²³ foi sendo construída com a inclusão de sons registrados por microfones e, em seguida, reprocessados através de recursos eletrônicos. Para essa técnica foi chamada de “Musique Concrète ou Música Concreta” originária de uma linha francesa surgida na cidade de Paris. Juntamente com a segunda vertente nascida na Alemanha, Colônia, a “Elektronische Musik ou Música Eletrônica, ou Música Pura”, onde os sons eram sintetizados ou construídos com a utilização exclusiva dos aparelhos eletrônicos (COSTA, 2009, p. 2).

2.2.1. MÚSICA VANGUARDISTA EUROPEIA: MEADOS DO SÉCULO XX

Assim, a música não é indefinidamente extensível, e aquilo que temos descoberto desde a década de 50 seria apenas uma generalização da "arte sonora", análogo ao das artes plásticas, enquanto durante esse período, a música teria partido em busca de significados impossíveis (CHION, 2009, p. 2. Tradução minha)²⁴.

A música eletrônica tem em sua gênese a participação efetiva de indivíduos que, além de músicos, também eram engenheiros, físicos, inventores e estavam fortemente conectados aos demais profissionais das áreas da eletromecânica. Esses últimos mostraram-se os grandes responsáveis pelo desenvolvimento de aparelhos capazes de reproduzir ou criar novas sonoridades. Como um trabalho conjunto, as técnicas da engenharia foram sensivelmente incorporadas às artísticas, principalmente, através do cinema, no qual tiveram as primeiras inserções.

As películas, as quais eram executadas apenas em salas de projeções, tinham bastantes limitações, inclusive no que se refere às trilhas sonoras, inicialmente realizadas ao vivo durante a reprodução do filme. Cada sala de

23 Música Eletrônica.

24 Thus music is not indefinitely extensible, and what we have discovered since the 50s would only be a generalization of “sound arts”, analogous to the plastic arts, while during this period, music would have gone off in search of impossible meanings (CHION, 2009, p. 2).

cinema, além de projetar a imagem, era responsável também em desempenhar o papel de sonoplastia. Porém, nem sempre se conseguia manter um padrão de qualidade por parte das orquestras e dos músicos, pois muitas vezes uma péssima execução musical comprometeria a autenticidade do filme, já que o som e a imagem nunca ficavam uniformes.

Muitos filmes mudos daquela época tiveram em sua composição a introdução do som, sobretudo naqueles de ficção científica, pois “[...] seria através da organização dos sons, de sua cuidadosa seleção e da interpretação dos ruídos que o significado da imagem seria melhor explorado” (BELLEBONI, 2004, sp). Todos os experimentos foram possíveis de serem realizados, devido aos avanços tecnológicos no campo musical que proporcionaram a materialização das ideias vanguardistas desses indivíduos. Esse anseio em criar e desenvolver o “novo” é considerado por Fischer (1987, p. 13) como “*arte*”, ou seja, uma união do homem com o todo que o cerca. Conforme o autor, esse estado é muito significativo para a humanidade, uma vez que faz circular entre todos os sujeitos as experiências e as ideias criativas.

O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade (FISCHER, 1987, p.13).

As descobertas e criações humanas ao longo da história, nos diversos ramos do conhecimento, puderam ser armazenadas através da escrita, dos registros gráficos, e, não tão menos importante, da memória coletiva (HALBWACHS, 1925). Trata-se de um fato essencial para as futuras gerações, pois muito desses inventos ainda encontram-se presentes na atualidade, desempenhando papéis fundamentais no cotidiano. Essa ideia de preservação de um conhecimento coletivo aplica-se perfeitamente às práticas musicais, desde as partituras até as novas mídias, que permitem reproduzi-las sem a necessidade da presença humana para sua execução.

A Europa esteve, por longos períodos, posicionada como centro de criação e preservação de tendências, algumas delas destruídas por interesses de alguns grupos dominantes, outras moldadas pelo tempo e pela convivência

com culturas díspares. Dentro desse padrão, a França participou de diversas manifestações que repercutiram no rumo da história mundial, por exemplo, a Revolução Francesa.

A primeira revolução propriamente urbana, a Revolução Francesa de 1789, foi um marco nas lutas sociais por melhores condições de vida: o aumento do preço do pão comprometeu ainda mais a alimentação pouco nutritiva da população e foi um dos motivos que desencadeou essa revolta em massa. A fartura de alimentos concentrava-se nas mesas dos nobres e, assim, a “fome” saiu às ruas de Paris (NUNES, 2007, p.45).

Diversos franceses tiveram, inclusive, papéis essenciais no campo das ciências culturais, por exemplo, no audiovisual. Assim, os irmãos Louis e Auguste Lumière foram considerados os primeiros a praticarem a técnica da sétima arte quando, em 1885, filmavam o cotidiano francês por exemplo, dos operários ao final de expediente em fábricas parisienses em *A saída dos operários da fábrica Lumière* (Imagem 05).



Imagem 05: Cotidiano dos franceses retrato pelos Irmãos Lumière em “A saída dos operários da fábrica Lumière”

Porém, é no solo da música que o francês Pierre Henri Marie Schaeffer – nascido na cidade de Nancy, em 1910, “[...] compositor, filósofo, musicólogo,

escritor e engenheiro de som” (GUEDES, 1996, p.1. tradução minha)²⁵ – é considerado o fundador do gênero que serviu de oposição para [...] a música predominantemente abstrata que imperava já com antecedência à década de 1950 (SALGADO, 2005, p. 17). Entre os seus contemporâneos, é aclamado como precursor do estilo *Musique Concrète*.

Quando, em 1948, Pierre Schaeffer deu o nome *Concrète* à música que inventou, ele queria salientar que essa nova música veio do som de um material concreto, o som escutado com o propósito de tentar extrair valores musicais abstratos a partir dele. E isso é o oposto da música clássica, que inicia a partir de um conceito abstrato e informativo e direciona a uma performance concreta. P.S. queria reagir contra o "excesso de abstração" do período, mas não se intimidou em "reivindicar" a abstração musical. Uma reivindicação que, para ele, tinha necessariamente de passar através do retorno ao concreto (CHION, 1983, p.37)²⁶.



Imagem 06: Schaeffer ao fonogênio cromático, 1953.

A biografia de Schaeffer (Imagem 06) é tão extensa que a realização de um pequeno resumo comprometeria a sua obra. Enfatizar alguns momentos distintos, como o seu egresso da *École Polytechnique*, no ano de 1934, resultaria em tornar-se um engenheiro de transmissão na Radiodiffusion Télévision Française (RTF). Isso mais tarde implicou na fundação do *Studio d'Essai de la Radiodiffusion Nationale*, juntamente com Jacques Copeau, em 1942;

25 - [...] composer, philosopher, musicologist, writer and sound (GUEDES, 1996, p. 2).

26 When in 1948 Pierre Schaeffer gave the name *Concrète* to the music he invented, he wanted to emphasise that this new music came from concrete sound material, sound heard for the purpose of trying to abstract musical values from it. And this is the opposite of classical music, which starts from an abstract concept and notation and leads to a concrete performance. P.S. wanted to react against the "excess of abstraction" of the period, but he did not shy away from "reclaiming" the musical abstract. A reclaiming which, for him, had necessarily to pass through a return to the concrete (CHION, 1983, p.37).

esse estúdio torna-se o principal centro do movimento de *Musique Concrète* em rádio.

Porém, no ano de 1946 o *Studio* muda de nome para *Club d'Essai de la Radiodiffusion Télévision Française* – considerado atualmente um dos mais importantes centros de transmissão de rádio e de televisão nesse país. Foi nesse estúdio que Schaeffer (Imagem 05) começou, “[...] dois anos mais tarde, experimentando ruídos através de gravações de sons em ranhuras nos discos, criando o que vem a ser conhecido de ‘musique concrète’.” (GUEDES, 1996, p. 1. tradução minha)²⁷.

Um dos seus primeiros trabalhos, intitulado de “*Étude aux chemins de fer*”, foi construído com base em gravações feitas na estação ferroviária, da cidade de Paris, Gare des Batignolles. Ele realizou gravações sonoras de “[...] seis locomotivas a vapor assobiando, trens acelerando, e os vagões passando sobre as articulações nos carris” (MANNING, 2004, p. 21. tradução minha)²⁸.

Cinq études de bruits, o primeiro trabalho conhecido como *musique concrète* é transmitido na rádio francesa em 5 de outubro de 1948. [...] Em 1949 ele se juntou a Pierre Henry do *Club d'Essai*, e juntos compuseram *Symphonie pour un homme seul* entre 1949 e 1950 o qual ficou sendo conhecido como o primeiro clássico do gênero. [...] Em 18 de março de 1950, a *musique concrète* tem sua primeira apresentação em um concerto público na École Normale de Musique em Paris com a peça feita por Pierre Schaeffer e Pierre Henry. [...] em 1951, juntamente com Pierre Henry e Jacques Poullin, Schaeffer cria o *Centre de Recherche de la Musique Concrète de la Radiofusion-Télévision Française*, o qual se torna mais tarde conhecido como *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) em 1958. O GRM foi criado para promover uma pesquisa coletiva em torno dos objetivos do seu criador: definição de um solfejo do universo do som, baseado na escuta e questionando o valor do som nos parâmetros que haviam sido observadas até então. (GUEDES, 1996, p.1-2. tradução minha)²⁹

27 [...] two years later, experimenting with noises by recording sounds in locked groove disks, creating what it became known as ‘musique concrète’ (GUEDES, 1996, p.2)

28 [...] six steam locomotives whistling, trains accelerating, and wagons passing over joints in the rails (MANNING, 2004, p.21).

29 *Cinq études de bruits*, the first piece known as *musique concrète* is broadcasted on the French radio on October 5, 1948. [...] In 1949, he was joined by Pierre Henry at the *Club d'Essai*, and together they composed *Symphonie pour un homme seul* (1949-50) which was going to be known as the first “classic” of the genre. [...] In March 18, 1950, *musique concrète* had its first presentation in a public concert at the École Normale de Musique in Paris with pieces by Pierre Schaeffer and Pierre Henry. [...] In 1951, together with Pierre Henry and Jacques Poullin, Schaeffer creates the *Centre de Recherche de Musique Concrète de la Radiofusion-Télévision Française* which became later known as *Groupe de Recherches*

Essa técnica, em busca de promover um som abstrato a partir de sonoridades concretas, pode ser apreciada na sua mais respeitável composição, *Symphonie pour un homme Seul* (Tabela 04). Nela, Schaeffer utilizou dois pensamentos para construí-la a partir de material de som exclusivamente extraído de ruídos que poderiam ser produzidos naturalmente pelo homem e de sons retirados da comunicação do homem com o mundo através de suas ações. Essa última orientada por Pierre Henry, quando percebeu que o uso somente dos sons provindos do homem limitaria o processo de composição musical e da visão artística. Isso, ao final, resultou “[...] em uma abordagem menos dogmática ao uso da tecnologia como uma ferramenta de composição”³⁰ (MANNING, 2004, p. 23-24, tradução minha).

TABELA 4: Recursos para a composição da música <i>Symphonie pour un homme Seul</i> (1949-1950).	
Sons Humanos	Sons Não Humanos
Vários aspectos da respiração	Passos, etc.
Fragmentos Vocais	Batida em porta
Gritos	Percussão
Sussurros	Preparação de piano
Assobios	Instrumentos de Orquestra

(MANNING, 2004, p.23-24. tradução minha).

Logo, a escolha que Pierre Schaeffer empreendeu foi atribuída a uma tentativa de criar uma nova linguagem musical, na qual a abstração seria preenchida pelo concreto. Para isso, o mesmo utilizou-se dos novos materiais disponíveis na época e retirou os sons que eram produzidos por eles. O resultado permitiu refletir acerca da filosofia “*Musique Concrète*” como uma das mais importantes trilhas sonoras para acompanhar as transformações ocorridas no espaço geográfico, e que são acompanhadas pelos indivíduos, os quais, também, têm o seu comportamento alterado devido a sua presença em um espaço fortemente mutável.

Musicales (GRM) in 1958. The GRM was created to promote a collective research around the aims of its creator: definition of an experimental solfège of the universe of sound, based on listening and questioning the value of sound in the parameters that had been observed until then (GUEDES, 1996, p.1-2).

30 [...] in a less dogmatic approach to the use of technology as a compositional tool (MANNING, 2004, p.23-24).

Alguns compositores (Boulez, Stockhausen, Pousseur, etc.) têm criticado produtores do concreto pelos seus “empirismos” e “anarquismos”. Mas, para P.S., o concreto nunca foi um fim em si mesmo: “Para nós, há muito tempo convencidos de que esses dois aspectos [concreto e abstrato] são os isótopos da realidade, a escolha de um desses adjetivos foi unicamente intencional para sinalizar uma nova abordagem à música, e deve também ser admitido, um desejo de desafiar a tendência para uma abstração que tinha adquirido a música contemporânea” (CHION, 2009, p. 40, tradução minha).³¹

Em 1949, o físico alemão Werner Meyer-Eppler publica um importante artigo sobre o desenvolvimento das tecnologias da música eletrônica. No mesmo período, o compositor e musicista Herbert Eimert mostra-se interessado pelas leituras de Anton Webern, o qual explana acerca dos instrumentos eletroacústicos como extensões para as teorias de composição musical. Entretanto, é através do engenheiro de som Robert Beyer que acontece uma ligação entre os dois primeiros, Eimert e Webern. Beyer, que havia colaborado



Imagem 07: Em Colônia, uma jovem mulher em meio aos escombros.

com Meyer-Eppler no ano de 1950 por meio de muitas publicações, traz a possibilidade de um termo que abrangesse essa linha musical que caminha para uma base fortalecida, a *Elektronische Musik*. (HOLMES, 2002, p.100).

Todo esse contexto narrado em meados do século XX é resultado de uma ressurgência da arte após o término da Segunda Guerra Mundial. Colônia, na Alemanha (Imagem 07), foi um dos exemplos das cidades

bombardeadas que, durante os longos anos imersa sob o regime nazista, o que

³¹ Some composers (Boulez, Stockhausen, Pousseur, etc.) have criticized concrete procedures for their “empiricism” and “anarchy”. But for P.S. the concrete was never an end in itself: “For us, long convinced that these two aspects [concrete and abstract] are the isotopes of reality, the choice of one of these adjectives was only intended to signal a new approach to music, and it must also be admitted, a desire to challenge the bias towards abstraction which had taken over contemporary music. (CHION, 2009, p.40).

significou “[...] para a música alemã, uma fase de estagnação e isolamento” (KÄMPER, 2006, p. 24)³².

Porém ao final da Segunda Guerra Mundial houve um aumento do interesse pelas novas técnicas de som (Imagem 08) e uma expansão da economia que incentivam e apoiavam diversas instituições. Essa razão é fruto dos “[...] rápidos avanços na tecnologia como uma consequência da guerra” (MANNING, 2004, p.19. tradução minha)³³, já que a Alemanha havia



Imagem 08: Estúdio de Música Eletrônica, Colônia, 1966

passado, também, pelos temerosos tempos do pós-guerra e caminhava para uma reconstrução do país.

Desse modo, foi possível afirmar uma “tímida” popularização dessa música a partir do ano de 1949 em Colônia, onde ela recebe uma conotação ao mesmo tempo profissional e comercial. Nessa cidade, na década de 1950, a música chega a ver “[...]o início de seu apogeu como centro da musical internacional de vanguarda” (CUSTODIS, 2004, p.57)³⁴ sendo Colônia considerada a “[...] capital temporária do mundo da música moderna” (idem)³⁵.

Com a criação do estúdio de música eletrônica, abriu-se um leque de novas músicas, cuja rápida expansão e existência de longo prazo não tinham sido previstas no início. O estúdio de Colônia era – tendo em conta os parâmetros dos altos estúdios em Paris e nos Estados Unidos – inicialmente como um laboratório musical para a

32 [...] für die deutsche Musik eine Phase der Stagnation und der Isolation (KÄMPER, 2006, p.24).

33 [...] rapid advances in technology as a result of the war (MANNING, 2004, p.19).

34 [...] den Beginn ihrer Blütezeit als Zentrum der internationalen musikalischen Avantgarde (CUSTODIS, 2004, p.57).

35 [...] zeitweiligen Weltmetropole der neuen Musik (CUSTODIS, 2004, p.57).

investigação de som eletrônico e também como um estúdio de produção para efeitos de execução nas rádios (CUSTODIS, 2004, p.57-58, tradução minha)³⁶.

É em outubro de 1951 que Eimert dirige um estúdio de música eletrônica em Colônia, subsidiada pela antiga *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR), hoje *Westdeutscher Rundfunk* (WDR). Essa vertente musical é decorrente do aperfeiçoamento dos aparelhos eletroacústicos provenientes dos avanços tecnológicos e de grupo de estudos realizados em torno dos pensamentos de uma nova forma musical que havia, também, embasado as ideias francesas e chegado à Alemanha.

Karlheinz Stockhausen, que praticou estudos no Conservatório de Paris e tinha acesso ao *Club d'Essai*, nunca completou uma peça sob o enfoque da *Musique Concrète*. O mesmo retorna à cidade alemã de Colônia no ano de 1953, aplicando o que havia extraído de sua experiência ao lado de Schaeffer. Os demais estudiosos perceberam que era possível enfraquecer a imagem de uma era de pioneirismo isolado, pois é nessa cidade que a segunda vertente musical, *Elektronische Musik*, é criada com o envolvimento de diversos profissionais (MANNING, 2004, p.37-38). Ao contrário da *Musique Concrète*, criada por apenas um indivíduo, a linha alemã possui iniciativa de colaboração entre várias partes interessadas, desde técnicos até músicos (MANNING, 2004, p. 39).

Ainda na Alemanha, a empresa de telecomunicações Siemens monta um laboratório de áudio no ano de 1955 com o intuito de promover música eletrônica para seus filmes promocionais. O estúdio foi inicialmente composto por três engenheiros: Helmut Klein, Alexander Schaaf e Hans Joachim Neumann. Foram eles os responsáveis pela montagem dos componentes fundamentais no desenvolvimento do controle da composição, da síntese e, por fim, da gravação da música (HOLMES, 2008, p. 157).

Essa equipe estava muito familiarizada com o processo de aplicação da tecnologia eletrônica na telecomunicação e, por isso, teve grandes pesquisas

36 Mit Einrichtung des Studios für Elektronische Musik eröffnete sich der neuen Musik ein Bereich, dessen rasante Ausbreitung und langfristiges Bestehen zu Beginn nicht absehbar gewesen war. Das Kölner Studio was, mit Blick auf Studio gründungen in Paris und den Vereinigten Staaten, ursprünglich als musikalisches Labor für elektronische Klangforschung und gleichzeitig als Produktionsstudio für Hörspieeffekte konzipiert worden (CUSTODIS, 2004, p. 57-58).

desenvolvidas no laboratório. Klein já havia trabalhado para o desenvolvimento do *Vocoder Siemens*, um codificador/decodificador da voz, "[...] um sistema de síntese de voz usado para imitar a voz humana com base em patentes anteriores da *Bell Labs*" (HOLMES, 2008, p.157, tradução minha)³⁷. Schaeffer "[...] tinha o desenho de um sistema de alto-falante para o seu *crédito*" (idem, p.158. tradução minha)³⁸, enquanto "Neumann era um graduado da universidade com a experiência recente na análise dos espectros de som" (idem, p.158, tradução minha)³⁹.

Esse grupo contou com o apoio do compositor Josef Anton Riedl para o cargo de diretor artístico e condutor dos projetos musicais. Os engenheiros perceberam que este contato era necessário por causa da intimidade de Riedl com o desenvolvimento de músicas para filmes, ou seja, com trilhas sonoras. Finalmente, esse grupo, fundado na Alemanha em Munique, organiza o *Estúdio*



Imagem 09: Estúdio Siemens de *Elektronische Musik* em 1960

Siemens (Imagem 09) para *Música Eletrônica* (*Siemens Studio für Elektronische Musik*).

[...] o Siemens Studio für Elektronische Musik ofereceu muitas das mesmas vantagens, para o compositor, incluindo um método para controlar o seu tom de instalações de geração, modificação e modulação dos sons em tempo real, e da manipulação de material gravado em obras acabadas (HOLMES, 2008, p. 158, tradução minha)⁴⁰.

37 [...] a voice synthesis system used to mimic the human voice based on earlier patents at Bell Labs (HOLMES, 2008, p.158).

38 [...] had the design of a loudspeaker system to his credit (HOLMES, 2008, p.158).

39 Neumann was a recent university graduate with experience in the analysis of sound spectra (HOLMES, 2008, p.158).

40 [...] the Siemens Studio für Elektronische Musik offered many of the same advantages for the composer, including a method for controlling its tone-generating facilities, modification and modulation of the sounds in real time, and the manipulation of recorded material into finished works (HOLMES, 2008, p.158).

O *Siemens Studio für Elektronische Musik* recebeu na Alemanha o status de “Estúdio da Arte”. Esse ambiente era um dos espaços onde havia muitos encontros de ilustres compositores de música eletrônica, como por exemplo: Werner Meyer-Eppler e Karlheinz Stockhouse. Contudo, esse espaço de convivência artística foi desligado no ano de 1967, mas isso não impediu que ele continuasse exercendo função destinada às pesquisas, visto que, a partir de então, permanece conservando suas aparelhagens no museu onde exhibe a principal sala de controle e equipamentos no *Museu Siemens*, em Munique (HOLMES, 2008).

Portanto, os experimentos com as músicas eletroacústicas não ficaram restritos apenas à França e à Alemanha; esses dois pioneiros exportaram para outros países a possibilidade de criação musical através das técnicas eletrônicas. A partir da Tabela 05, é possível admirar como essa música foi acolhida por outros estúdios em países distintos. A metáfora da velocidade, dos novos materiais existentes no cotidiano e dos indivíduos são representações das insuperáveis mudanças ocorridas no espaço geográfico que foram resignificadas através da música.

Tabela 5. Principais Estúdios de Música Eletrônica no Mundo: 1948-67		
Local / Nome	Filiação	Ano
Paris, França: Groupe de Recherches Musicales (GRM)	Radiodiffusion Télévision Française (RTF)	1948
Colônia, Alemanha: Studio für Elektronische Musik	Westdeutscher Rundfunk (WDR)	1951
Milão, Itália: Studio di Fonologia	Rai Italia Radio	1953
Tóquio, Japão: Estúdio de Música Eletrônica	(NHK) Nippon Hōsō Kyōkai	1953
Londres, Inglaterra: Radiophonic Workshop	British Broadcasting Corporation (BBC)	1956
Eindhoven, Holanda: Centro de Música Eletrônica (Laboratório de Pesquisada Philips)	Philips Gloeilampenfabrieken	1956
Munique, Alemanha: Studio für Elektronische Musik	Siemens Corporation	1957

Santiago, Chile: Laboratorio de Acústica	Universidad Católica	1958
Toronto, Canadá: University of Toronto Electronic Music Studio	University of Toronto	1959
Illinois, EUA: University of Illinois Experimental Music Studio	University of Illinois	1959
Buenos Aires, Argentina: Laboratorio de Musica Electronica	Instituto Torcuato di Tella, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)	1962
Gent, Bélgica: Institut voor Psychoakoestiek en Elektronische Muzik	(IPEM)	1962
Berlin, Alemanha: Experimentalistudio für Künstliche Klang und Gerauscherzeugung, Laboratorium für Akustisch-Musikalische Grenzprobleme	(RFZ) Regionalen Fair Handelszentren	1962

FONTE: (HOLMES; HOLMES, 2002, p.87-90. tradução minha)

2.2.2. MÚSICA ELETROACÚSTICA NAS AMÉRICAS

Enquanto na Europa, sobretudo na França, os músicos se esforçavam no aprimoramento conceitual, paralelamente nos Estados Unidos os americanos acentuavam os esforços no caráter técnico. Muitos estúdios na América estavam equipados com coleções de fitas gravadas, proporcionando aos compositores a possibilidade de manipulá-las e regravá-las de maneira criativa.

Os compositores dessa modalidade também exploravam as técnicas usadas na *Musique Concrète* e na *Elektronische Musik*. Porém, os experimentos com fita de gravação magnética deram o nome de *Tape Music* para um movimento surgido com esforços improvisados no primeiro estúdio institucional de música eletrônica, o "*Columbia Tape Music Center*" (HOLMES; HOLMES, 2002, p.105).

Um dos mais representativos compositores desse circuito foi o americano John Cage, que já havia presenciado os concertos de música eletrônica na Europa e percebeu que sua produção se baseava nos

fundamentos matemáticos e a sua composição não possuía apelo atrativo ou poder expressivo. Por conta disso, desenvolveu outra estética para sua criação, o que provocava no indivíduo mais sentimentalismo do que outrora havia sido feito. (PRITCHETT, 1996, p.6).

A sucessão de eventos resultante do acaso cria um poderoso impacto nos ouvidos do ouvinte desavisado. A intenção era provocar uma reação positiva para um caleidoscópio de desordem, agitando a convicção protetora dos gostos musicais tradicionais e expectativas, e impulsionar o ouvinte a procurar ativamente por associações plausíveis entre os diversos eventos (MANNING, 2004, p.75, tradução minha)⁴¹.

Outro importante personagem histórico da música eletrônica é o engenheiro americano Robert Moog, que foi o criador de um dos instrumentos mais respeitáveis na área da composição eletroacústica, nomeado por *Sintetizador Moog*. Hoje, é reconhecido por profissionais e artistas como símbolo de uma geração que perdurou até a década de 1990. O sintetizador foi essencial para a disseminação popular dessa música, pois anteriormente ela estava restrita aos laboratórios dos centros de pesquisas em universidades e estações de rádios. Sua portabilidade foi muito significativa para os artistas que utilizavam esse instrumento.

É sobre a importância comercial e artística – que revoluciona o modo de produzir música eletrônica fora do ambiente das rádios e dos centros de pesquisas – que Friedman (1986) descreve, especialmente, acerca do sintetizador *Moog*:

Esse foi o primeiro sintetizador disponível comercialmente, e foi introduzido em 1965. Seis anos mais tarde, Moog havia refinado e aperfeiçoado a sua criação, tornando-a menor e mais portátil, bem como, menos onerosa até que finalmente ele inseriu o que é ainda hoje um dos sintetizadores mais populares de todos os tempos – o mini-moog (FRIEDMAN, 1986, p.8. tradução minha)⁴².

41 The resultant succession of haphazard events creates a powerful impact on the ear of the unsuspecting listener. The intention was to provoke a positive reaction to such a kaleidoscope of disorder, shaking the protective unwaveringness of traditional musical tastes and expectations and impelling the listener to search actively for plausible associations amongst the diverse events (MANNING, 2004, p. 75).

42 This was the first commercially available synthesizer and was introduced in 1965. Six years later Moog had further refined and perfected his creation, making it smaller and more portable

Os sintetizadores são, tecnicamente, osciladores controlados por voltagem e necessitam de um amplificador como de caixas acústicas para reproduzir o som; os teclados revelaram-se o modo mais popular, funcionando como dispositivos de controle. O desenvolvimento desse aparelho gerou bases para um artigo intitulado *Voltage-Controlled Electronic Music Modules* para o décimo sexto congresso anual da *Audio Engineering Society*, em outono do mesmo ano (MOOG, 1962).

Os sintetizadores tiveram grande repercussão no mercado de instrumentos musicais; a cada ano, novos modelos e funções estavam disponíveis, favorecendo o nascimento do nicho de revistas e de cursos especializados em técnicas de uso de sintetizadores. O sintetizador se tornou muito popular nos anos de 1970, promoveu o surgimento de bandas de música eletrônica. Dentro desse conjunto, o grupo *Kraftwerk*⁴³, provindo de Düsseldorf, na Alemanha, é apreciado como principal representante de um movimento musical que se utilizou especialmente dos sintetizadores para construir sua base estética no denominado *Techno Pop*⁴⁴.

A banda *Kraftwerk* propunha uma estética robótica, decorrente da modernização tecnológica que se instaurava na Alemanha; as músicas eram relacionadas com a atmosfera fortemente tecnificada. As canções lembravam objetos que exemplificavam a velocidade dos carros nas auto-estradas (*Autobahn*), na fascinação pelas máquinas de cálculos e computadores (*Pocket Calculator*), pela robotização das fábricas (*The Robots*), além de uma sociedade deslumbrada pela mídia e pelo consumo de bens culturais como a canção *Das Modell*, ou seja, utilizando-se das informações do cotidiano da sociedade industrial para criar e desenvolver uma estética artística.

O sintetizador não é o instrumento de trabalho apenas de bandas de música eletrônica, já que grupos de *rock*, como *Pink Floyd* e *The Beatles* foram comercialmente batizados como os primeiros a incluírem em suas composições a utilização desse aparelho. Um dos álbuns musicais de grande relevância do

as well as less expensive, until finally he introduced what is still today one of the most popular synthesizers of all time - the Mini-Moog (FRIEDMAN, 1986, p.8).

⁴³ O nome da banda (Usina de Força) reúne os dois intuitos iniciais: a identidade alemã e a temática da indústria (ARANGO, 2005, p.139).

⁴⁴ Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

período é *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, da banda inglesa *The Beatles*, produzido integralmente em estúdio com auxílio de técnicos de som que se utilizaram dos requintes tecnológicos da época para construir uma das mais importantes obras do contexto fonográfico.

Sgt Peper's foi uma produção revolucionária em termos de gravação; o disco possui uma diversa gama de truques de captação e masterização. Sob a direção de Clinton, os engenheiros Ken Townsend e Peter Vince adaptaram um sistema de sincronização de dois gravadores multipistas de quatro canais, com o propósito de conseguir mais canais de gravação; além disso, incluíram diversos efeitos, como *Echo*, *Flanger* e *Phaser*, nas pistas já gravadas (ARANGO, 2005, p.65).

Ao contrário dos Estados Unidos e de países europeus, o contexto da música eletrônica no Brasil foi afetado pelas grandes limitações tecnológicas dos anos de 1960. Mesmo com tais empecilhos, a música instrumental foi inicialmente representada por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que teciam sob a mesma teia que ilustres europeus. Eles introduziram no país as concepções musicais aprendidas em uma viagem à Alemanha da música eletroacústica realizada em estúdio anos de 1960.

Ambos haviam participado dos Cursos Internacionais de Darmstadt, naquela época, quando se aproximaram do pensamento de Pousseur, Stockhausen, Berio e Boulez. Retornando ao Brasil, eles foram os principais divulgadores das ideias postsérielles da Universidade de São Paulo (MENEZES, 2007, p. 59, tradução minha)⁴⁵.

Assim, Gilberto Mendes propunha uma tentativa de salvar a música brasileira do retardo tecnológico e promover uma atualização da mesma. Esses esforços fizeram com que, mais tarde, Jorge Antunes, compositor de ampla produção instrumental e vocal em 1964, fosse intitulado anos mais tarde como pioneiro da Música Eletrônica no Brasil (MENEZES, 2006).

É ainda em 1964 que o compositor Jorge Antunes realiza sua primeira composição incluída nas obras iniciais da música eletroacústica brasileira:

⁴⁵ Les deux avaient participé aux Cours internationaux de Darmstadt à cette époque-là, tout en se rapprochant étroitement de la pensée de Pousseur, Stockhausen, Berio et Boulez. De retour au Brésil, ils ont été les principaux diffuseurs des idées postsérielles à l'Université de São Paulo (MENEZES, 2007, p.59).

Fluxo Luminoso para Sons Brancos I. Para tal arranjo, foi necessária a utilização de fita magnética, aparelhos geradores de ondas sonoras e vozes gravadas por meio de microfones (MENEZES, 2006, p.342).

Trata-se muito provavelmente da primeira partitura do gênero no Brasil, elaborada em pleno ano de contra-revolução militar no país. Já bem mais elaborado que as obras precedentes, ainda que realizado igualmente com poucos recursos, esse pequeno experimento revela-se como o primeiro no qual Antunes faz uso de cortes de fita magnética, além do uso de um novo aparelho: um gerador de ondas senoidais e quadradas. O material é eclético: partilha sons eletrônicos inclusive com o uso, ao final da peça, da própria voz gravada (MENEZES, 2006, p.342-343).

Mas produzir de forma muito elaborada ainda era um pensamento distante da realidade perante os possíveis objetos disponíveis. A precariedade dos materiais no mercado para o processo de gravação, como as fitas adesivas necessárias para a colagem das fitas magnéticas eram, muitas vezes, substituídas por similares. Esse "*jeitinho brasileiro*" gerou diversos problemas, pois muitas gravações não poderiam ser feitas com material inadequado, proporcionando o enriquecimento da composição, já que nenhum trabalho se igualava aos outros (MENEZES, 2006).

Esses impedimentos não foram problemas para que em 1967 Jorge Antunes instaurasse um estúdio de música eletroacústica no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro. A partir de então, ele começa a ministrar o primeiro Curso de Música Concreta, Eletrônica e Magnetofônica. Contudo, em decorrência do AI-5 ele é extraditado e se abriga na Argentina, de onde continua a realizar seus trabalhos no Laboratório de Música Eletrônica do *Instituto Torcuato Di Tella*, de Buenos Aires.

Após a "popularização" do *Techno Pop*, outros artistas fazem uso do mesmo aparato técnico para criação musical; com alto grau de aceitação por partes das gravadoras e, conseqüentemente, do público, cresce a quantidade de apresentações públicas, dando início a uma série de *shows* em casas noturnas que são decoradas com cores vibrantes e com luzes *neon*. Esse é o lugar onde o programador de discos, além de selecionar as músicas de sucesso e executá-las na pista de dança, também embala o público, eufórico

com o uso dos alucinógenos. É nessa atmosfera da década de 1970 que nasce um estilo intitulado *Dance Music*⁴⁶.

Muitos estilos têm surgido após a invenção do sintetizador – para isso, foram incluídos, nesta pesquisa, organogramas, disponíveis nos anexos, com todos os estilos musicais desenvolvidos durante os últimos 50 anos – resultado do barateamento, da popularização e da introdução de computadores e outros aparelhos na produção musical; “[...] o que hoje se chama de música eletrônica é fruto do cruzamento de vários movimentos, em várias partes do globo” (PRATES, 2007, p. 4).

Após anos de estudos em laboratórios, a música eletrônica é inserida no contexto brasileiro por parte dos artistas que também usavam, essencialmente, os sintetizadores. Tanto em solo nacional como em outros países, esse estilo sofreu uma imensa hibridização ocorrida durante o final do século XX. Não é coerente a tentativa de datar todos os eventos ou acontecimentos, já que esses estavam dispersos pela malha geográfica e vieram a se tornar, um dos gêneros comercialmente reconhecidos nos anos de 1980/90, do mesmo período.

Em Salvador, os eventos de música eletrônica comercial têm sua ascensão após o ano de 1997, pois eram realizados, anteriormente, de forma escassa e não possuíam grande representatividade econômica. Algumas vezes, ocorriam apresentações de *DJs* em barracas de praias; eles realizavam uma seleção musical muito aleatória e confundiam com estilos completamente distintos. Prates (2006, p.6) afirma que, ao participar de uma dessas festas, em 1996, “[...] foi possível escutar faixas de artistas e grupos como Fatboy Slim, Chemical Brothers, Prodigy e Kraftwerk”⁴⁷.

Nesse período, dois núcleos de pesquisa, discussão e promoção de música eletrônica se forma em Salvador, *Soononmoon* e *Pragatecno*. O primeiro foi fundado em 1997 pelo DJ Nazca; sua filosofia é reunir “[...] *DJs*, *VJs*⁴⁸, produtores culturais, web designers e artistas digitais” (SITE TRANCE,

⁴⁶ Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

⁴⁷ *Fatboy Slim*, Inglaterra, estilo *House Music* (1996); *Chemical Brothers*, Inglaterra, estilo *Eletrônica Psicodélica* (1995); *Prodigy*, Inglaterra, estilo *Hardcore Techno* (1990) e *Kraftwerk*, Alemanha, estilo *Techno Pop* (1970).

⁴⁸ Fruto das confluências do vídeo com a música eletrônica, o trabalho produzido pelos *VJs* - denominados como vídeo ao vivo, vídeo-performance em tempo presente, *veejaying*, ou *live images* (imagens vivas, ou imagens ao vivo, de acordo com Luiz duVa) - diz respeito à

2005, sp). Esse grupo, atualmente, é responsável pelas principais organizações de música eletrônica em festas *raves*; porém, não deixam de estar dentro do circuito comercial desse estilo musical dentro da Região Metropolitana de Salvador.

O *Pragatecno* foi criado em 1998; abrange a região Norte-Nordeste e é considerado um núcleo de pesquisas. Mas, a sua função primordial é a disponibilização de uma cartela de produtos e de serviços relacionados à música, além da prática de oferecimento de cursos para aqueles que pretendem adquirir uma profissionalização técnica dentro desse mercado, desde receber as primeiras lições sobre as técnicas musicais até se aperfeiçoar o manuseio dos aparelhos de mixagem.

Após um período de quatorze anos, a Região Metropolitana de Salvador foi literalmente *preenchida* por mais um ritmo estrangeiro que fincou raízes na terra do Axé. A profissionalização é tamanha que muitas agências já trabalham apenas com o nicho de música eletrônica; ela pode ser vislumbrada através dos diferentes eventos em boates, durante o carnaval, ou nas *raves*. Porém, na atualidade, todas essas formas de festa têm participação no panorama da segregação urbana.

manipulação /edição de imagens em tempo real, sob a lógica do improviso. O trabalho dos VJs responde às demandas e estratégias a que recorrem os artistas em torno de novas modalidades de fruição e apresentação do vídeo, já que é a partir de novas condições de linguagem que essa prática artística se instaura (MELLO, 2008, p.154).

Capítulo III

Divisão Territorial de Salvador: os Espaços de Segregação na Metrópole

3.1. SALVADOR NA CONTEMPORANEIDADE

Nós vivemos diversos tempos sobre diversos territórios e a cidade constitui o principal receptáculo (HERVÉ, 2001, p.7)⁴⁹

A cidade na contemporaneidade apresenta-se como uma das estruturas mais complexas a serem estudadas pelas mais diversas áreas de conhecimento. A pesquisa geográfica, quando associada aos fenômenos culturais, apresenta a dialética das relações sociais e suas materializações acontecem. Nessa perspectiva, o território é conceituado como um fragmento do espaço no qual diversos agentes sociais constroem relações entre si com a finalidade de reproduzir os seus interesses (BRITO, 2002, p. 12).

Os centros urbanos podem ser pensados como espaço de múltiplos acontecimentos, pois são essencialmente neles que as transformações na esfera da vida social e individual se mostram bastantes visíveis dentro das sociedades contemporâneas. Eles são considerados como os principais geradores e receptores históricos de fluxos de informações e de tendências. Nesse espaço físico estão concentrados “[...] os aparatos humanos e tecnológicos de codificação, decodificação e recodificação desses fluxos” (JAMBEIRO, 2009, p. 643).

Lefebvre (2008) promove uma periodização dos centros urbanos a partir de três momentos temporais, que são divididos em: era agrária, que deu suporte para o surgimento da era industrial e, logo após, a manifestação da era urbana, mas, essa última ainda é considerada pelo autor como uma incógnita, haja vista que a sociedade rural passará a ser industrial, e essa origina a urbana, a qual ainda está em formação. Para o autor, uma parte da forma urbana é real e a outra só existe virtualmente, ou seja, “[...] é uma abstração, porém concreta” (LEFEBVRE, 2008, p.85), uma vez que são as relações dos indivíduos que vão dar sentido ao lugar.

Essa periodização ocorreu porque, na era industrial se generalizavam as trocas das mercadorias e dos produtos fabricados a partir do modo de produção em larga escala. Isso deu margem ao contato com diferentes

⁴⁹ Nous vivons divers temps sur plusieurs territoires et la ville constitue le principal réceptacle (HERVÉ, 2001, p. 7).

personagens em um mesmo núcleo, e permitiu um espaço “[...] do encontro e da reunião de todos os elementos da vida social, desde os frutos da terra (trivialmente: os produtos agrícolas) até os símbolos e as obras ditas culturais” (LEFEBVRE, 2008, p. 85). Finalmente, o urbano se mostra como a exigência do encontro, da reunião e da informação.

Pode-se afirmar que a cidade apresenta-se em permanente modificação, e as transformações pelas quais passa atribuem novos significados e funcionalidades a cada objeto nela inserido. Esse desenvolvimento urbano é descrito por Lamas (2000, p.111-112) como um “[...] conjunto de processos que conduzem ao crescimento das cidades, por expansão ou por alteração no seu interior”.

Os processos de mudanças nas estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais transcorrem também pelos centros metropolitanos já que também funcionam como receptáculos para essas transformações que são criadas, maturadas, desenvolvidas e solidificadas nas cidades. Assim, “[...] de certa forma, a metrópole desempenha o papel estratégico de nomear e legitimar o essencial da modernidade.” (NUNES B.F. 2007, p. 15-16). Lefebvre define o urbano como o local onde se constitui a diversidade de signos, de pessoas e de objetos: “[...] o essencial é a reunião e a simultaneidade” (LEFEBVRE, 2004, p.85).

Para Silva (1996), existe uma completa e dinâmica questão de cunho social, econômico, ambiental e espacial que está contida na malha urbana da cidade de Salvador. Problemas urbanos, como a segregação residencial, a pobreza, o desemprego estrutural, são materializados na cidade, e esse “[...] espaço produzido é o resultado das relações sociedade-natureza” (SILVA, 1996, p. 44); é ele que vai moldar a estrutura física da cidade. Contudo, o autor explica ainda que Salvador é atingida por ações comuns que acontecem em qualquer metrópole brasileira já que a mesma está sensível aos mesmos processos resultantes das macro estruturas nacional e internacional (SILVA, 1996).

Salvador, como qualquer outro centro urbano na contemporaneidade, encontra-se dentro da conjuntura que a submete ao processo de globalização que transforma as relações das pessoas com o espaço a partir das

necessidades que vão sendo impostas pela produção capitalista. Esse contexto que se estabelece forma uma sociedade urbana que tem na metrÓpole o maior ponto de representatividade.

As transformações acontecem tanto em pequenas como mÉdias cidades, porém é na metrÓpole “[...] que [se] assumem a função de comando e de irradiação dos processos transformadores, bem como o lugar de onde se lê, de forma privilegiada, o mundo urbano” (CARLOS, 2004, p.67). Esse mundo urbano que almeja o ideário de modernização ainda se depara com duas instâncias diferentes. Porque Salvador “[...] possui tanto elementos da sociedade moderna quanto amálgamas herdados da sociedade colonial” (NUNES, C. X. 2007, p.74), e porque ela se desenvolve economicamente, mas ainda conta com péssimas condições de vida para aqueles que não possuem tantos recursos financeiros. “Salvador é uma cidade cosmopolita, há muito integrada internacionalmente, mas, ao mesmo tempo, periférica em termos de potência econômica” (ESPINHEIRA, 2006, s.p).

3.1.3. SALVADOR E A AMBIÇÃO DA “MODERNIZAÇÃO”

Planejado, o espaço moderno tinha que ser rígido, sólido, permanente e inegociável. Concreto e aço seriam a sua carne, a malha de ferrovias e rodovias os seus vasos sanguíneos. Os escritores das modernas utopias não distinguiram entre a ordem social e a arquitetônica, entre as unidades e divisões sociais ou territoriais; para eles – assim como para seus contemporâneos encarregados da manutenção da ordem social – a chave para uma sociedade ordeira devia ser procurada na organização do espaço (BAUMAN, 1999, p.20, grifo meu).

No final do século XIX, a cidade de Salvador continuava sua participação no cenário nacional, porque era a capital de uma importante província. Porém, deparava-se com as pressões impostas pelo sistema econômico capitalista, que regia a maioria dos países ocidentais. Esse se caracterizava pelas regras de mercados livres e pela valorização do trabalho assalariado – o que ia de encontro às regras do sistema escravagistas, forçando as autoridades

brasileiras a declarar, no ano de 1888, a Abolição da Escravatura. Essa foi essencial para exigir um trabalho remunerado em troca da produção de novos consumidores para os produtos/serviços criados e oferecidos pelas empresas que se instalavam no processo de mundialização.

Quando os negros são libertos, no ano de 1888, e entregues à própria sorte, os mesmos são responsáveis por sua capacitação, tendo a obrigatoriedade de desenvolver algum ofício que lhes gerasse renda. Aqueles que não tiveram as mínimas chances de ampliarem os seus conhecimentos técnicos foram coagidos, pela necessidade fisiológica, a trabalharem nos mais diversos ramos dos serviços informais.

Outro fator que promoveu as péssimas condições de vida para esses escravos libertos foi a Lei das Terras, decretada no Brasil no ano de 1850. Ela é resultado de transformações na economia mundial, que vai provocar uma reavaliação da política da terra. Ela se torna também uma mercadoria valiosa, porque possui uma capacidade de gerar bens. “Procurava-se atribuir à terra um caráter mais comercial, e não apenas um status social, como era característico da economia dos engenhos do Brasil colonial” (CAVALCANTE, 2005, s.p). Para ter acesso a elas, era necessária alguma soma em dinheiro, e como esses negros malmente tinham empregos, a dificuldade de moradia ia se acentuando gradativamente. Hoje, alguns dos descendentes de escravos possuem poucas alternativas para moradia adequada, sendo obrigados a construir barracos em áreas de riscos ou provocando invasões espontâneas.

Dentro desse conjunto, os negros e alguns poucos brancos – migrantes dos interiores em condições financeiras precárias – que habitavam a capital exerciam as seguintes funções: os homens, como vendedores ambulantes e estivadores, e as mulheres, como vendedoras de quitutes ou lavadeiras. Mesmo com o passar dos anos o cenário ocupacional das classes populares, na atualidade, se alterou insignificadamente, já que os resquícios da marginalidade lhes proporcionaram apenas o cumprimento de tarefas de menor rentabilidade que lhes favoreceram, de modo incerto, a sua sobrevivência. Salvador, além de ser uma das metrópoles mais pobres do Brasil, ainda conta com os baixos níveis de educação e, conseqüentemente, de pessoas capacitadas para exercer alguma forma de trabalho remunerado.

Estamos no "caminho certo", sorria, você está na Bahia, mesmo que você não tenha dentes ou os tenha careados. O que temos é a recorrência ao informal, ao precário, ao provisório, ao imediato e, assim mesmo, com o "rapa" no encalço e com o elogio da reciclagem: que sejamos todos catadores de latinhas, de plásticos e de papelão, que devemos dar o exemplo nacional com a limpeza que a multidão de pobres faz antes mesmo da chegada da Limpurb (ESPINHEIRA, 2006, s.p).

Um dos grandes problemas estruturais que assolava ainda mais Salvador era a insalubridade, muitas vezes, proveniente dos dejetos despejados pelos portos e emanados dos cortiços (PALMA, 2008, p. 74), que funcionavam como moradias das famílias pobres que se amontoavam nas proximidades do Pelourinho. Ruas sinuosas e desalinhadas e autoconstruções foram mudando a paisagem de um antigo centro onde viviam as famílias mais abastadas que faziam das residências daquele lugar as mais valorizadas com sobrados e antigas mansões.

As transformações sociais que começaram em finais do século XIX convertem o Pelourinho numa área pobre, local de amontoamento da população que vem para a cidade, em plena crise econômica rural e depois da abolição da escravidão (PINHEIRO, 2002, p.187).

A cidade remodela-se ao longo do século XIX, enquanto o antigo centro torna-se espaço comercial onde algumas famílias de renda mediana ainda dividiam o mesmo casario com as atividades financeiras e de moradia. Aqueles da classe média preferiam instalar-se em torno dos bairros do Santo Antônio e Santana. Mas, em consequência da saída das famílias tradicionais e ricas dos bairros da Sé – coração do Antigo Centro –, um novo espaço se construiu com ruas arborizadas e praças sob padrões europeus estéticos e arquitetônicos que se materializaram na Vitória, Canela, Graça e Barra (PINHEIRO, 2002, 193).

Enquanto Salvador estava criando os seus espaços de segregação através das moradias que expressavam a renda e a tradição familiar, a cidade passava por inquietações acerca da sua modernização. Entretanto, para garantir esse sucesso, era necessária a sua desinfecção das pragas e das doenças. É, então, que o governador baiano José Joaquim Seabra implanta algumas medidas que, além de tratar da insalubridade, iriam também promover

a ascensão da cidade ao período moderno, reconfigurando parte do espaço urbano de Salvador.

A aplicação dos novos padrões estéticos e arquitetônicos franceses, vislumbrados pela função das praças públicas e das ruas arborizadas, passava a remodelar o espaço das classes abastadas (Imagem 10). As elites que poderiam viajar com frequência para a Europa traziam consigo o modo de vida europeu: palacetes renascentistas italianos e classicismo francês em meio a jardins floridos (FERNANDES; GOMES, 1992).



Imagem 10: Corredor da Vitória, 1929.

A noção de civilização, que então se impunha, estava ligada ao modelo urbano das cidades europeias, especialmente Paris, paradigma de urbanização moderna e bem sucedida. A moda de vestir e peças do mobiliário de higiene parisienses (étager, bidet, toilet), companhias teatrais francesas, festas de salões e saraus, cafés, confeitarias, hotéis, o aprendizado do idioma e o consumo de produtos franceses invadiram a Bahia do período (FLEXOR, 1998, 110).

Essa “urbanização bem sucedida” é considerada por Flexor (1998), que aponta as melhorias da cidade francesa perante os grandes problemas

urbanísticos no final do século XIX. O planejador Georges-Eugène Haussmann foi delegado pelo imperador Napoleão III para aprimorar os parques parisienses e criar outros, construir edifícios públicos, como a Ópera de Paris, aperfeiçoar também o sistema de distribuição de água e construir a grande rede de esgotos parisienses.

Mas é ao nome de Haussmann que se faz referência, quando se pensa numa reforma urbana direcionada para a abertura de ruas e demolições, num tecido urbano densamente construído, com vistas à criação da cidade burguesa (PINHEIRO, 2002, p.66).

Ainda no início do século XX, as ideias haussmannianas que atingiram Salvador e vieram acompanhadas do progresso, proporcionaram a Joaquim Seabra o título de grande idealizador da urbanização da capital. Tratava-se de um discurso criado com a finalidade de oficializar uma ideologia na qual “[...] modernização, higienismo, normatização, moralização de costumes [...]” (FLEXOR, 1998, 108) iriam combater “[...] os péssimos hábitos da população aos quais se associavam as ideias de pobreza, insalubridade, promiscuidade, imoralidade, subversão” (idem). A autora ainda afirma que este discurso era civilizatório e combatia todas as ações que pudessem remeter às ideias de pobreza, no sentido de moralizar a cidade.

A reforma urbana “a la Haussmann”, promovida pelo governo de Seabra (1912-1916), foi uma tentativa do poder público de intervenção no espaço urbano de criar uma nova imagem para a cidade do Salvador. Rasgar ruas e avenidas, como também higienizar a habitação citadina foi uma ação no sentido de mudar a cidade sem sair do espaço original. Uma imagem de cidade europeia era o desejo daqueles que tentaram a transfiguração da cidade antiga dominada por casarões, solares, fortes militares, ruas estreitas e muitas igrejas (UZÊDA, 2007, p. 98-99).

Tanto em Salvador, como nas capitais brasileiras, as mudanças espaciais foram feitas a partir da inserção de diversos objetos nesses cenários: bondes, automóveis, telégrafos, etc. O cientista social Uzêda (2009) mostra que esses elementos, além de modificarem o espaço, também interviam no comportamento social, e foi através da velocidade da locomoção e da

informação que se obteve admiráveis resultados no processo de modernização nos estados brasileiros.

A velocidade com que os seus habitantes passaram a se locomover dentro da mesma em função do desenvolvimento do sistema de transporte urbano motorizado e a velocidade das informações pelos jornais, revistas, almanaques modificavam as atitudes e os comportamentos sociais (UZÊDA, 2006, p.94).

As mudanças de uma cidade colonial para uma cidade moderna aconteceram sob as conflituosas transformações urbanas e sociais no espaço, que foram acompanhadas pelas ideias de progresso que permeavam Salvador. Os antigos bondes puxados por animais foram substituídos pelas linhas eletrificadas. A iluminação com óleo de baleia, que se restringia aos espaços privados e alguns públicos, teve sua mudança também para o sistema elétrico, proporcionando um aumento significativo na área de cobertura (Imagem 11).

Para Uzêda (2009) foram os veículos automotivos que motivaram o



Imagem 11: Praça Castro Alves, década de 1930.

alargamento das principais vias de acesso e, posteriormente, a pavimentação urbana em Salvador após a década de 1920. Gradativamente os automóveis estavam sendo inseridos dentro da paisagem da cidade, fato que forçou a criação de dispositivos que permitissem uma rápida circulação dentro da cidade. Porém, nos últimos 20 anos, a cidade passa por sérios problemas de infraestrutura urbana, como o caos no trânsito, pois a configuração das vias de Salvador não vêm suportando o crescimento do número de vendas de carros, que em 2010 chegou a 353 em toda a Bahia⁵⁰. Mas a modernização soteropolitana ficou restringida a uma pequena parcela da população, já que não houve uma homogeneização dos benefícios para toda a cidade. Os diferentes níveis de urbanização eram decorrentes dos diferentes níveis sociais.

Observamos, ainda, que sendo a sociedade soteropolitana desigual em todos os planos (social, econômico, político, religioso, cultural e intelectual), essas mudanças tiveram níveis distintos sobre as classes sociais que constituíam essa cidade (UZÉDA, 2009, p.604).

O século XX significou para Salvador o período de inserção nos moldes de uma cidade moderna. A implantação de bondes elétricos no Centro Antigo, o alargamento de algumas principais vias, como a Avenida Sete de Setembro (VASCONCELOS, 2002) e, principalmente, a reforma sanitária, que tinha a preocupação como higienização da cidade com a finalidade de protegê-la das enfermidades (PALMA, 2008, p.74), foram alguns dos pontos de maior representatividade nesse contexto.

A condição econômica da Bahia começa a desenvolver-se no final dos anos de 1950 a partir de alguns empreendimentos estatais hasteados pelo território baiano. Alguns desses são exemplificados através da hidrelétrica de Paulo Afonso, o início da construção da BR-116, a criação da SUDENE⁵¹, que garantia os financiamentos públicos com baixos juros, além da mais importante

50 www.correio24horas.com.br

51 A Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE – é uma autarquia especial, administrativa e financeiramente autônoma, integrante do Sistema de Planejamento e de Orçamento Federal, criada pela Lei Complementar nº 125, de 03/01/2007, e vinculada ao Ministério da Integração Nacional [...] A missão institucional da SUDENE é de "promover o desenvolvimento incluyente e sustentável de sua área de atuação e a integração competitiva da base produtiva regional na economia nacional e internacional" (www.sudene.gov.br).

implantação desse período, a Petrobrás, a refinaria Landulpho Alves em Mataripe e o Polo Petroquímico de Camaçari (ALMEIDA, 2008).

Com a finalização das obras da BR-116 e com a inauguração das fábricas do CIA (Centro Industrial de Aratu) e do COPEC (Complexo Petroquímico de Camaçari), as redes ferroviárias e flúvio-marítimas ficaram desarticuladas. Isso é levantado nos estudos de Almeida (2008), nos quais é relatada a perda da hegemonia do cultivo e, por conseguinte, da exportação agrícola de algumas localidades que faziam parte da estrutura dos portos do Recôncavo Baiano.

A razão para a mudança de um antigo e forte eixo econômico no Recôncavo Baiano é assim explicada por Almeida (2008), quando se implanta a Estrada do Coco, que abrigava as novas indústrias em municípios como São Francisco do Conde, Candeias, Lauro de Freitas e Camaçari. Essa implantação vem resultar na criação de uma Região Metropolitana com uma capital e nove municípios, dos quais sete estão na periferia industrial e dois situados na Ilha de Itaparica (ALMEIDA, 2008).

A RMS passou a ser o lugar privilegiado da intervenção governamental, com o Conselho de Desenvolvimento do Recôncavo, criado em 1967, transformando em Companhia de Desenvolvimento da RMS, com a mesma sigla – CONDER – não antes de produzir o primeiro Plano de Desenvolvimento Integrado da nova região (ALMEIDA, p. 27, 2008).

Porém, o atual território que se configurou a partir dos contínuos desmembramentos com a criação de novos municípios na Região Metropolitana afetou substancialmente a capital baiana e resultou na perda de cerca de um terço da área sua territorial. O município que hoje é estabelecido como Lauro de Freitas foi um dos principais objetos de conflitos administrativos, já que esse possuía uma extensão territorial que se aproximava do bairro de Itapoã, em Salvador, e da divisa da capital baiana com Simões Filho. Em 1969 uma reintegração de terras à capital baiana aconteceu e os limites agora são demarcados por “[...] 1 km a leste da rodovia BA-256 (Cia - Aeroporto) e pelos limites das instalações do Aeroporto e da Base Aérea” (SEDHAM; COPI, 2009, p. 29).

Dentro do quadro de divisões territoriais brasileiras, o próprio município possui o seu conjugado de dezoito Regiões Administrativas (RAs) e atualmente é composto: pela cidade de Salvador e por duas ilhas – ilustradas na Tabela das Regiões Administrativas (Anexo) e no Mapa das Regiões Administrativas (Mapa 05 - Anexo). Essa divisão foi decretada no ano de 1987 como uma subdivisão do município, na qual as autoridades municipais possuem maiores poderes administrativos e informativos para a realização de planejamentos nesse espaço. Cidades como Salvador necessitavam de recortes menores, pelos quais seria possível estudar, isoladamente, as rápidas transformações espaciais a fim de obter um resultado, mesmo que parcial, da dinâmica populacional e do uso e ocupação do solo (SEDHAM; COPI, 2009).

3.2. SALVADOR: OS VETORES DA SEGREGAÇÃO DE MORADIA E LAZER

A desigualdade social constitui uma característica própria do espaço urbano capitalista e se reflete no acesso aos bens e serviços produzidos socialmente. A dinâmica de apropriação desses recursos resulta numa divisão social do espaço – a segregação urbana. Os indivíduos que detêm maior renda ocupam espaços com melhores construções, conforto e infra-estrutura. Ao contrário, aqueles que dispõem de uma renda insuficiente acabam morando nos lugares insalubres, alagados, íngremes, onde se concentram habitações sem conforto e sem infra-estrutura (NASCIMENTO, 2004, p.70).

O crescimento demográfico de Salvador⁵² é decorrente dos muitos fatores atrativos e repulsivos que fizeram importantes parcelas populacionais migrarem dos interiores para a metrÓpole baiana. Esses fatores são diretamente proporcionais às importantes operações urbanísticas sofridas na capital. Um ponto a ser considerado é o expressivo processo de expansão urbana representado pela abertura das avenidas de vale que abrem Salvador em quatro importantes vetores de análise da segregação habitacional: as Avenidas Luiz Viana (Paralela), Otávio Mangabeira (Orla Marítima de

52 O Caderno da Cidade ilustra de forma bastante objetiva o crescimento populacional desse município a partir da década de 1970 até a 1990 em cada Macrounidade. (página 50- 67).

Salvador), Afrânio Peixoto (Suburbana) e BR 324 – “Esta última tendo vários empreendimentos do setor secundário que devia dar melhores condições de instalação às indústrias que desejavam retirar-se da zona antiga de Salvador (REGIS, 2007, p.39).

Para o entendimento da dinâmica populacional em Salvador, apresenta-se os dados ilustrados na Tabela 6 – a partir dos índices populacionais desde a década de 1960 ao ano de 2008 – e decodificam o significativo aumento nos últimos quarenta anos. Esse elemento pode ser compreendido na análise como um dos fatores que refletem a ampliação da área urbana e, por conseguinte, a influência no sistema de subdivisão regional de Salvador.

Tabela 6: População Residente e Estimada⁵³ (habitantes)

	1960	1970	1980	1991	2000	2008
Salvador	655.735	1.007.195	1.502.013	2.075.273	2.443.107	2.948.733

Recorte: Região Metropolitana de Salvador

Fonte: IBGE - Censo Demográfico/Contagem População

Elaborado em 12/05/2010, sujeito a alteração.

A configuração da capital em seis Macrounidades, que são o agrupamento das dezoito Regiões Administrativas, auxilia a compreensão dos múltiplos processos em escala macroestrutural referentes ao “[...] desenvolvimento econômico, social e espacial do Município” (SEDHAM; COPI, 2009, p. 32). Dentro dessa perspectiva, as duas Macrounidades Miolo e Subúrbio Ferroviário congregam os bairros com maior número de famílias de baixa renda. Em contraponto, os bairros da Orla Atlântica de Salvador, com exceção da Boca do Rio e Nordeste de Amaralina, e aqueles estabelecidos no novo vetor de expansão urbana, na Avenida Luís Viana Filho concentram as famílias de rendas superiores a mais de vinte salários mínimos, com a exclusão do Bairro da Paz e Mussurunga. Essa bipolaridade socioeconômica permite desenhar o perfil dos habitantes dessas localidades e detectar quem são os

53 População Residente: Pessoas que têm a unidade domiciliar (domicílio particular ou unidade de habitação em domicílio coletivo) como local de residência habitual e estavam presentes na data da entrevista, ou ausentes, temporariamente, por período não superior a 12 meses em relação àquela data. População Estimada: população calculada através do método das componentes demográficas, levando em consideração a fecundidade, a mortalidade e a migração (IBGE, 2010).

principais consumidores das festas de música eletrônica na capital baiana e no município de Camaçari.

Segundo o SEDHAM; COPI (2009) a dinâmica demográfica promoveu uma ampliação da cidade em vários vetores que se distanciavam gradativamente do Antigo Centro comercial além da edificação, nos anos 80, de um Novo Centro Urbano – preparado para receber os serviços transportados do Antigo Centro – consolidado através das construções “[...] da Av. Paralela, do Centro Administrativo da Bahia, da nova Estação Rodoviária e do Shopping Iguatemi” (CARVALHO; PEREIRA, 2008, p. 85).

O CAB, em particular, é considerado uma importante obra de engenharia. Foi projetado para reunir as repartições públicas então fracionadas pela cidade em prédios precários e que se deterioravam junto com o centro antigo (VIEIRA JUNIOR, 2007, p.86).

A transfiguração do conceito de cidade antiga para moderna é fortalecida, anteriormente, com outras transformações urbanas. A Lei da Reforma Urbana em 1968, por exemplo, veio favorecer as aberturas das avenidas de vale e extirpar a presença de famílias de baixa renda que habitavam de forma desordenada a Orla Marítima de Salvador. Esses novos empreendimentos são destinados, ainda, às classes abastadas e ao mercado turístico. Essa lei permitiu a “[...] estruturação e dinamização de um mercado imobiliário, que hoje tem um papel decisivo no processo de valorização [...]” (VIEIRA JUNIOR, 2007, p.22) da área na qual se localiza a Avenida Paralela.

Na prática, a Lei da Reforma Urbana de Salvador resultou na venda de 25 milhões de metros quadrados do município, cerca de 10% da área da Cidade, pelo prefeito da época, a maioria localizada no novo eixo de expansão urbana, localizada entre a orla atlântica e a Av. Paralela e na erradicação de várias invasões populares que se encontravam nessas áreas (CORREIA, 2009).

A expansão urbana em Salvador sofre forte influência do capital imobiliário, em particular ao longo da Avenida Luiz Viana Filho (Paralela), que liga o Novo Centro Urbano em direção ao Litoral Norte. A modificação da paisagem por agentes do capital privado é percebida quando as imensas áreas verdes que predominavam na avenida são alteradas por opulentos

empreendimentos imobiliários. Esses são vislumbrados através de luxuosos condomínios fechados, de *shopping centers*, de faculdades particulares e de outros objetos que oferecem uma gama diferenciada de serviço e lazer para uma nova população de alto poder aquisitivo.

Hoje, mais de trinta anos depois, o número de domicílios ultrapassa os 80.000, e junto a esses se estabeleceram também faculdades, *shoppings*, hipermercados, concessionárias observando uma pluralização de funções que tornaram o espaço da avenida, antes com funções estritamente administrativa e residencial, em um espaço valorizado; segundo os corretores imobiliários um dos metros quadrados mais caros da cidade (VIEIRA JUNIOR, 2005, p. 11).

A Orla Atlântica de Salvador, com extensão de 50 km, iniciando-se no Farol da Barra até a Praia do Flamengo, concentrou, até a década de 1940, no perímetro da Barra e adjacências, as famílias mais tradicionais que se mudavam do antigo centro. A expansão e o desenvolvimento da Orla, através da construção de moradias pelas classes sociais mais altas e pelo grande número de equipamentos urbanos, a transformaram em uma das áreas mais nobres da cidade.

As obras públicas vieram valorizar gradativamente o solo da Orla, fato percebido quando se vislumbra uma preocupação com o saneamento básico e o paisagismo. O resultado das ações de melhorias nessa extensão favoreceu a diversificação do comércio e dos serviços, além de boas estruturas de lazer implantadas para a população residente. Porém, o capital privado representado pelo setor imobiliário fomentou uma heterogeneidade nos padrões habitacionais, o que favorecia a implantação da indústria especulativa do turismo, pois essa “[...] possui grande capacidade de investimento, com alcance internacional, representando um dos setores com maior presença na economia baiana” (SANTANA, 2007, p.9).

Sua beleza natural aliada a uma localização privilegiada na cidade, linear e de contorno, em contato direto com um dos símbolos mais representativos da cidade, o mar, fazem da orla atlântica de Salvador um local com alto potencial para o exercício de atividades de lazer. Esse potencial natural vem sendo incorporado pelo circuito turístico (SANTANA, 2007, p.9).

Esses contornos oferecem muitas opções de espaços de lazer, como por exemplo, parques e praças públicas, disponíveis constantemente sob os cuidados e reparações de órgãos públicos e/ou privados para seus moradores. Segundo Serpa (2007), a lógica de localização de alguns parques na Orla da capital segue a exigência de priorização das áreas com algum interesse turístico, ou próximas de algum grande equipamento urbano, como um *shopping*.

Os novos parques da orla atlântica de Salvador vêm alimentar e “coroar” um processo de valorização imobiliária das áreas nobres da cidade, acrescentando novas amenidades físicas aos bairros que já possuem melhor infra-estrutura de comércio e serviços, bem como vias expressas para circulação de veículos particulares (SERPA, 2007, p. 24).

Toda a estrutura implantada na Orla favorece os bairros da Barra e da Pituba, por exemplo, a destacar-se “[...] no conjunto da cidade por se configurarem em áreas residenciais cujos terrenos disponíveis atingem os maiores preços no mercado local” (BRITO, 2005, p. 71). Os bairros Pituba e Iguatemi possuem o “[...] segundo maior e mais moderno Centro de Negócios de Salvador, ainda em expansão” (idem, p. 75), uma vez que, com as obras realizadas no perímetro da Avenida Paralela o setor imobiliário pode “[...] atender à demanda de um público formado pela população de alta e média renda, tanto para residências como para novos empreendimentos comerciais” (VIEIRA JUNIOR, 2007, p. 95).

É percebida, ainda, uma quase homogeneidade social no que tange os habitantes do perímetro da Orla, pois a presença de “[...] uma grande quantidade de famílias de médios e elevados rendimentos residindo na mesma área com uma pequena proporção de famílias de baixos rendimentos” (BRITO, 2005, p. 69). De acordo com os dados extraídos da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia (SEI), baseado nos números do Censo de 2000, apenas o bairro da Pituba correspondia a 30% do total da riqueza de Salvador, contrastando com o fato de que esse possuía apenas 7,5% da população total de moradores do município (FERNANDES, 2007).

A apropriação da terra feita em Salvador por diferentes classes sociais promoveu essa paisagem claramente bipolar, na qual o caráter econômico e

social é verificado. Os adensamentos populacionais nas regiões mais pobres foram sendo construídos em decorrência da implantação de programas populares e de invasões espontâneas pela fatia dos mais pobres, muitas vezes migrantes dos interiores. Essa massa forçou o desenvolvimento de espaços não urbanizados e periféricos próximos das encostas na extensão do Subúrbio Ferroviário, além daqueles que invadiram terras para as irregulares construções habitacionais, nas quais atualmente se perpetua o Miolo da cidade.

A Avenida Afrânio Peixoto, popularmente nomeada de Suburbana, se apresenta como vetor de ligação do Subúrbio Ferroviário ao centro da cidade. Essa macrounidade tem o seu processo ocupacional mais desenvolvido no final do século XIX quando a Rede Ferroviária Federal Leste Brasileiro (RFFLB) inaugura a primeira linha férrea em 1860, fazendo ligação da Calçada, nas proximidades da Península Itapagipana até Paripe. Esse é o um dos fatores que incentiva a implantação de uma fábrica têxtil no bairro de Plataforma, a qual utiliza o benefício do transporte ferroviário e de mão-de-obra em grande quantidade (REGIS, 2007, p. 44-45).

A Avenida Suburbana é uma das maiores avenidas da Cidade de Salvador. Segundo Scheinowitz (1998, p. 35) “com uma via de 14 km de extensão em pista dupla”, margeando a Baía de Todos os Santos, rumo ao norte, sendo o principal acesso rodoviário para o Subúrbio Ferroviário de Salvador (REGIS, 2007, p. 48).

A ocupação dessa região se intensifica pela presença de loteamentos regulares com preços acessíveis, além dos irregulares imóveis estabelecidos através das “invasões” sem nenhum serviço de saneamento básico. A população, representada por uma massa de mão-de-obra com baixa qualificação, é atraída pelas ofertas de trabalho ali oferecidas, o que concomitantemente, favorece um intenso fluxo migratório até meados da década de 1950. Porém, após esse período ocorre uma queda nas ofertas de emprego e uma nova realidade assola a vida da população. A precariedade nas condições ocupacionais, o desemprego e a pobreza são alguns dos problemas acarretados pela saída das empresas que abasteciam o Subúrbio Ferroviário com postos de trabalho.

Inicialmente, o entorno da Avenida possuía um pouco mais de 100 mil habitantes concentrados em oito bairros Lobato, Plataforma, Itacaranha, Escada, Praia Grande, Periperi, Coutos e Paripe. Atualmente, a população é seis vezes maior e o número de “bairros”, mais do que triplicou a exemplo do Rio Sena, Alto do Cabrito, Fazenda Coutos e Fazenda Coutos II. Todos provenientes das invasões que por sua vez desceram das encostas e baixadas para as margens da Avenida Suburbana (REGIS, 2007, p. 49).

Atualmente, a Avenida Suburbana ainda congrega uma parcela extremamente significativa de habitações desordenadas com uma população altamente marginalizada, apresentando uma escassez de muitos serviços e lazer para esse grupo. A falta de emprego sugere aos moradores utilizar outros recursos a fim de lhes gerar alguma renda. Mattedi (2009, p. 811) identifica em seu estudo as autoconstruções em Salvador que as moradias desempenham tanto a função de dormitório como de espaço produtivo, fato que pode ser incluído na análise suburbana. Cada cômodo possui diferentes papéis; por exemplo, a sala muitas vezes é usada para a venda “[...] de cigarros, geladinho, bebidas, produtos Avon, confecção de artesanato, cabeleireiro e manicure, venda de roupas e perfumes, banca escolar, bijuterias, corte e costura [...]” (MATTEDI, 2009, p 811).

A questão da pobreza remete também à exclusão urbana e à construção cotidiana de um desequilíbrio social que se desdobra em privação de renda estável, desclassificação profissional e social, na falta de acesso aos serviços básicos etc (SOARES, 2007, p.2).

Os espaços de lazer para a população da faixa Suburbana são praticamente nulos. Regis (2007) comprova que os equipamentos, nesse espaço, são escassos e depreciados, pois não existe nenhum tipo de revitalização. Para aqueles que habitam nas proximidades das praias, essa se mostra como uma das possibilidades de entretenimento, visto que “[...] o entretenimento deveria ser um dos componentes do lazer, ligado basicamente aos valores de divertimento [...]” (MARCELLINO, BARBOSA, MARIANO, 2006, p. 58). Entretanto, um fato a ser considerado é que poucas são as praias próprias para o banho, e na extensão da Baía de Todos os Santos aquelas

adequadas e com infraestrutura ainda são as do Porto da Barra e do Farol da Barra, além de São Tomé de Paripe (SERPA, 2007).

Em vista da precariedade da infra-estrutura e das condições de balneabilidade nas praias da Baía de Todos os Santos, na orla suburbana, e da grande quantidade de linhas de ônibus ligando os bairros populares às praias da Barra, a única alternativa aos “bárbaros” é a “invasão” das praias dos “ricos”, democratizando forçosamente a apropriação e o uso dessas nos finais de semana, quando os moradores dos bairros nobres abandonam suas praias e partem em direção àquelas localizadas mais ao norte da cidade, como Piatã, Stella Maris e Flamengo (SERPA, 2007, p.100)

A segregação espacial é materializada pela falta de infraestrutura pública para o lazer daqueles que habitam as áreas populares. Os equipamentos destinados para esse fim são, na sua grande maioria, instalados nas proximidades dos bairros centrais, onde se encontra a “[...] maior concentração de população de melhor poder aquisitivo” (SERPA, 2007, p. 96). A preocupação com a paisagem urbana, a valorização imobiliária, a melhoria nas vias públicas, o cuidado com os marcos visuais (SANTANA, 2007), dentre outros, são alguns dos elementos que atraem o segmento de entretenimento para essas regiões de alto padrão de consumo.

Muitos eventos que acontecem durante a noite em bairros como Paripe e Periperi, ambos localizados no Subúrbio Ferroviário de Salvador, têm a predominância da população dos próprios bairros e limitam-se aos estilos mais populares⁵⁴, como *pagode* e, algumas raras vezes, *funk carioca*⁵⁵. A casa de eventos com maior visibilidade atualmente no Subúrbio é o *Paripe Hall* (Imagem 12). Nos anos de 1980 o clube de Periperi *Flamenguinho* era considerado a mais importante casa de entretenimento dessa região. Entretanto, as dívidas na justiça fizeram com que esse espaço entrasse em decadência. A falência não foi decretada porque o local é alugado,

⁵⁴ Dentre estes estilos o que mais prevalece é o ritmo do pagode; artistas locais, como *Fantasmão*, *Saidy Bamba*, *Leokret*, dentre outros são algumas das atrações de alcance local que costumam participar dos eventos, além do estilo arrocha, com a presença de artistas locais como Nira Guerreira, Silvano Salles ou Nara Costa.

⁵⁵ Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

frequentemente, para realização de diferentes tipos de eventos, desde os evangélicos até os mais triviais como pagode ou *funk*.



Imagem 12: Jovens dançam em festa de pagode no *Paripe Hall* (Subúrbio Ferroviário - Paripe)

A divulgação desses clubes é realizada através de *websites* e estações de rádios dos próprios bairros, além do uso do *site* de relacionamento *Orkut*. Todas essas mídias têm a função de divulgar os eventos, na sua grande maioria, de estilos musicais populares baianos, focados no nicho suburbano. Contudo, esses clubes e boates da faixa suburbana não possuem grandes estruturas técnicas e condições financeiras para contratação de artistas de maior visibilidade. O público, tão pouco, pertence àqueles cobiçados pelos produtores e organizadores do ramo da música eletrônica em Salvador.

Outra população que convive com problemas semelhantes à falta de equipamentos de lazer e de infraestrutura habitacional é os moradores do Miolo da cidade (Imagem 13). A dinâmica de expansão urbana desse perímetro começa, a partir dos anos de 1950, sendo também mais uma área de segregação urbana, pois é considerada uma das maiores expressões “do processo de periferização sócio-espacial da cidade” (FERNANDES; REGINA, 2004, p. 40).

A região em discussão é um dos vetores de grande expansão urbana. Diversos fatores sociais, políticos e econômicos são responsáveis por esse fenômeno, podendo-se destacar a abertura da Avenida Paralela – que proporcionou uma ampliação dos transportes públicos – possibilitando a locomoção para a população que ali se instalava, as invasões espontâneas – que ocorreu após os anos 1950 – e a construção de conjuntos habitacionais em um local muito afastado do centro e sem nenhuma infraestrutura (FERNANDES; REGINA, 2004).



Imagem 13: Tancredo Neves - Miolo, 2005.

A partir de então, as alterações foram complexas e impressionantes. Na década de 1960, mudanças no sistema de transporte transformaram a cidade. Nos anos de 1970 verifica-se a implantação de importantes equipamentos e um intenso incremento habitacional. Nas décadas de 1980, 1990 e 2000 o Miolo cresce com taxas superiores às de Salvador, constituindo-se num grande eixo de expansão da cidade (FERNANDES; REGINA, 2004, p. 40).

É percebido que o Miolo da cidade é tão depreciado quanto o Subúrbio Ferroviário de Salvador, e ambas as regiões alocam os equipamentos urbanos que nunca seriam implantados em espaços como Barra ou Pituba. A desvalorização imobiliária das áreas pobres da cidade proporcionou que um antigo aterro sanitário fosse hasteado no bairro de Cana Brava e abrigasse, atualmente, em Sussuarana, a Penitenciária Lemos de Brito. Essa é uma das razões para que as famílias removidas de áreas nobres, decorrentes de invasões próximas, recebessem ali um novo lar. Brito (2005, p. 66) afirma que eram muito comuns, a partir do final da década de 1960, ações como essa a fim de evitar a permanência de famílias pobres nas proximidades dos bairros aristocráticos.

A SEI indica, por exemplo, que a região de Cajazeiras, onde moram cerca de 300 mil pessoas (11% da população), fica com somente 2,8% da riqueza da cidade. Os números da Superintendência são de 2003 e incluem uma projeção para 2013. No cenário desenhado pelas estatísticas, a concentração de renda tende a se agravar. Segundo o estudo, daqui a seis anos, a Pituba concentrará 35% da riqueza de Salvador, enquanto Cajazeiras ficará com somente 2,1% desse montante (A TARDE, s.p)⁵⁶

Com o espantoso aumento populacional e a veloz expansão urbana a paisagem soteropolitana vai se constituindo de uma bipolaridade que emerge em diferentes áreas da cidade. Enquanto as melhores infraestruturas e os bons serviços ficam acessíveis àqueles que vivem em bairros centrais, como o da Orla de Salvador, os demais sofrem com o descaso e com a falta de iniciativa pública para proporcionar melhorias na qualidade de vida.

Buscando ilustrar a presente divisão socioeconômica que ocorre na Salvador moderna, Carvalho e Pereira (2008) utilizam a variável habitacional para descrever a configuração espacial da cidade a partir de três vetores. Neste exemplo, ricos e pobres vivem sob as regras demarcadas pelas fronteiras de uma segregação socioespacial entre a Orla Marítima, o Miolo e o Subúrbio Ferroviário da cidade de Salvador.

[...] O primeiro constitui a “área nobre” da cidade, local de moradia, serviços e lazer, onde se concentram a riqueza, os investimentos públicos, os equipamentos urbanos e os interesses da produção imobiliária. O segundo, localizado no centro geográfico do município, começou a ser ocupado pela implantação de conjuntos residenciais para a “classe média baixa” na fase áurea de produção imobiliária através do Sistema Financeiro de Habitação, tendo a sua expansão continuada por loteamentos populares e sucessivas invasões coletivas, com uma disponibilidade de equipamentos e serviços bastante restrita. Finalmente, o Subúrbio Ferroviário teve sua ocupação impulsionada inicialmente pela implantação da linha férrea, em 1860, constituindo, a partir da década de 1940, a localização de muitos loteamentos populares, que foram ocupados nas décadas seguintes sem o devido controle urbanístico, com suas áreas livres também invadidas. Transformou-se em uma das áreas mais carentes e problemáticas da cidade, concentrando uma população extremamente pobre e sendo marcada pela precariedade habitacional, pelas deficiências de infra-estrutura e serviços básicos e, mais recentemente, por altos índices de violência (Franco; Santos; Cabrielli, 1998; Souza, 2000). Assim, a apropriação diferenciada do

56 Fonte: <http://www3.atarde.com.br/especiais/aniversario_salvador/ontem_e_hoje.htm>

territÓrio urbano se consolidou e intensificou com o surgimento da Salvador moderna (CARVALHO; PEREIRA, 2008, p.85-86).

A apropriação da terra feita em Salvador por diferentes classes sociais promoveu essa paisagem claramente bipolar, na qual o caráter econômico e social é verificado em cada quilÓmetro quadrado. As questÓes que serÓo apresentadas no prÓximo capítulo irÓo abordar as prÁticas de lazer materializadas de forma segregadora nos espaços pÚblicos e atÉ mesmo os espaços privados. Essa diferença é claramente demonstrada nas Áreas de lazer dos dois bairros: Pituba e Paripe.



Imagem 14: Visão aérea da Praça Nossa Senhora da Luz, na Pituba.



Imagem 15: Praça Nossa Senhora da Luz, na Pituba, em Salvador



Imagem 16: Praça de Paripe

Capítulo IV

Boate, Carnaval e Rave: Festas Segregadoras



4.1. MÚSICA ELETRÔNICA E O LAZER NOTURNO NO ESPAÇO METROPOLITANO

Quem vive na Terra do Axé deve pagar caro para tirar o pé do chão [...] os empresários musicais de Salvador parecem repetir o lema: queremos a classe média-alta ou aqueles que juntam os últimos tostões [...] Quanto mais caro, melhor. E mais longe da pobretagem. Aliás, para o pobre ir a uma festa dessas, cheia de gente malhada e suas camisas cortadinhas, só se for para trabalhar como cambista, estacionar carros ou vender cerveja (JORNAL DA METRÓPOLE, 2008, p. 6)

Muitos empresários do ramo do entretenimento encontram, sobretudo na Orla de Salvador, o melhor espaço para implantação de clubes ou boates de música eletrônica com padrão de alto nível. Porém, a pesquisa pode comprovar que existem boates fora desse perímetro destacado; todavia, elas ainda se concentram em bairros nobres da capital, como a *Boate Dulce*, no Itaigara.

Especialmente, na Macrounidade Orla, as casas noturnas se estabelecem em maior quantidade. A boate e casa de eventos *Madre Disco & Eventos* (Imagem 17), localizada na Avenida Otávio Mangabeira, no bairro da Pituba, foi escolhida para análise por possuir maior incidência de apresentações de DJs nacionais e, sobretudo, internacionais durante grande parte do ano. Entretanto, a mesma obedece à sazonalidade de eventos típicos de Salvador como carnaval e São João.



Imagem 17: Logotipo da Boate e Casa de Evento Madre Disco & Eventos

Atualmente, o empresário baiano Nagib Daiha, sócio de outras boates e restaurantes em Salvador, como *Caranguejo de Sergipe* e *Bohemia*, na Barra, é um dos três sócios da boate Madre, antes conhecida por *Fashion Club*, que teve uma mudança na sua estrutura em busca de um novo nicho de mercado,

mais seletivo e lucrativo. A alteração de nome deu-se, principalmente, por uma estratégia de *marketing*, já que era necessário desvincular esse espaço da antiga imagem associada ao segmento de pagode.

Toda casa noturna tem um tempo de vida, na minha opinião. E a Fashion já tinha passado por muitas reformas, sem contar que, depois da última temporada da Fashion, a gente começou a trabalhar com banda de pagode, e isso, querendo ou não, começou a trazer um público de poder aquisitivo menor. Então, para a gente mexer e trazer um público mais qualificado, a gente achou melhor mexer no conceito da casa e no nome. Seria mais fácil do que a gente relançar a Fashion e tentar trazer de novo o público de poder aquisitivo bom. (NAGIB DAIHA) (Entrevista 01)

Na ótica de Nagib Daiha, o público que frequentava a *Fashion Club* era de menor poder aquisitivo, uma vez que os preços dos ingressos e do consumo interno também eram bastante inferiores. O empresário afirma que, após a mudança de conceito e de imagem, os eventos foram direcionados para uma cultura *dance club*⁵⁷ de música eletrônica, processo que atraiu o público de maior poder aquisitivo, que estaria apto a pagar preços mais elevados nos serviços oferecidos nessa casa de *show*. Atualmente, o empresário continua a diversificar atrações durante o calendário da semana, com um público levemente heterogêneo, porém ainda de alto poder aquisitivo.

Cabe a nós continuar inovando nos estilos, trazendo o que está rolando de melhor do Brasil para a cidade. Assim foi com o Samba (projeto Batifun), com Axé das antigas (Ensaio de Peixe e do Harem), Funk (as principais atrações do estilo do Rio), música eletrônica (todos os principais DJs do Brasil, e alguns dos tops 20 do mundo), e agora queremos trazer escolas de samba para os ensaios de verão (NAGIB DAIHA) (Entrevista 01).

Desde o início do ano 2000, diversas boates e casas noturnas concentraram esse nicho de público e de artistas, o que veio atrair, paulatinamente, novas oportunidades para os produtores de música eletrônica. Com a finalidade de compreender como ocorre a contratação de *DJs* internacionais, o próprio Nagib declara que existe uma necessidade dos donos dos espaços de eventos acompanharem as agendas de apresentações desses *DJs* e nelas se incluírem a partir das datas disponíveis durante a turnê dos artistas.

57 Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

É muito comum que os empresários baianos façam parceria com outros dos estados nordestinos. Duas razões são destacadas por Nagib para essa prática ser realizada dessa forma: a primeira refere-se à probabilidade de aceitação dos agenciadores dos *DJs* de se tornar maior, já que a quantidade de público em Salvador se apresenta inferior, se mensurada com capitais como São Paulo, Rio de Janeiro ou Porto Alegre. A segunda está relacionada diretamente com a primeira, pois os custos serão menores entre os empresários nordestinos, uma vez que os altos cachês pagos aos *DJs* internacionais do *mainstream*, em turnê pelo Brasil, podem dificultar a contratação desse em solo baiano e, por isso, a parceria é a melhor forma para os trâmites entre empresários e agenciadores.

Há cerca de uma década, as atividades desempenhadas pelos *DJs* apresentavam-se mais rentáveis; tornando-os artistas renomados com suas figuras vinculadas à grande mídia (Imagem 18). Na atualidade, não é importante se a música tem ou não boa qualidade, mas sim a imagem que o *DJ* carrega consigo, que é construída por grandes empresas de *marketing* e de publicidade. São essas imagens publicizadas dos *DJs* que a Boate Madrre utiliza como foco principal de sua divulgação, pois os *DJs* são vislumbrados pelo público como celebridades. Entretanto, para as boates, eles representam produtos onerosos que têm a finalidade de atrair um público seletivo para consumir os



Imagem 18: *Banner* externo para anunciar o coletivo israelense *Infected Mushroom*.

produtos internos, ali oferecidos. Os resultados dessas contratações recaem nos altos valores dos ingressos repassados para o público.

O sucesso do produto evidencia o poder que o DJ havia negociado, firmando-se com um mediador cultural, tendo adquirido status de árbitro do gosto. Isso explica por que se aprovava um produto cujo conteúdo exato era desconhecido, mas que por carregar o nome de certo DJ, deveria também carregar qualidade: não se estava comprando música, estava se comprando um DJ (GARÇON, 2009, p.27).

Esse fenômeno se faz presente ultimamente porque existe uma maior aceitação do público soteropolitano para os eventos com música eletrônica comparado aos últimos dez anos. Esse crescimento vem atraindo a atenção dos indivíduos pertencentes às classes mais elevadas; assim sendo, são aqueles de maior poder aquisitivo que participam ativamente dessas festas. “Finalmente, Salvador entrou para a rota de consumo dos playboys e endinheirados. É impressionante como se consome, e o que se gasta, nas principais cidades do mundo dentro de casas noturnas” (DAIHA, 2009, s.p).

Esta homogeneidade do público, que frequenta a boate *Madre*, foi claramente percebida durante a pesquisa de campo realizada no dia 18 de outubro de 2008 (imagem 19) durante a apresentação de dois DJ internacionais (*Milk and Sugar*, da Alemanha, e *Mark Ursa*, da Bélgica). Esse fato iluminou as questões a serem debatidas sobre a segregação ocorrida nas boates de Salvador



Imagem 19: Flyer eletrônico para anunciar o grupo alemão *Milk and Sugar*

nos eventos de música eletrônica⁵⁸.

O fenômeno da segregação se apresenta de muitas maneiras e aqui é possível delinear-lo através da variável econômica – a mais significativa dentro do contexto da manifestação da música eletrônica – principalmente quando são vislumbradas as práticas desse tipo de espetáculo em espaço que privilegia a ausência dos indivíduos de classes sociais inferiores, em decorrência de vários fatores.

O foco é direcionado primeiramente para a localização das boates, que muitas vezes se aglomeram no perímetro da Orla e/ou bairros nobres da capital, o que vem a dificultar, por exemplo, a presença de indivíduos do Miolo ou do Subúrbio, pela razão que eles dependem, na grande maioria, dos transportes públicos, que têm sua frota reduzida durante a noite: “Falta ônibus de madrugada” (CUNHA, 2008, p. 34) para locomover-se ao destino desejado. O segundo empecilho, também de grande representatividade, são os altos valores impostos aos ingressos e aos produtos ali comercializados, quando comparados com a base salarial de R\$ 510,00 para um trabalhador soteropolitano⁵⁹. Conclui-se que a realidade daqueles que utilizam as boates, como forma de lazer na estrutura da metrópole é, na sua maioria, indivíduos de classes sociais mais altas.

Essa segregação também acontece de forma perceptível na entrada principal: a segurança se apresenta como um importante artifício de “proteção” aos ricos, pois evita que haja um contato – no momento de lazer – daqueles que não estão acostumados a conviverem com pessoas de classes economicamente inferiores em um mesmo espaço, já que passam a maior parte do tempo em ambientes com indivíduos que possuem faixa socioeconômica semelhante um com os outros. Davis (1993) em sua obra, *Cidade de Quartzo: Escavando o Futuro em Los Angeles*, vem descrever as profundas mudanças no meio social ocasionadas pela criação de um mercado de segurança, que gerou simultaneamente uma demanda paranóica em busca

58 As subseqüentes narrações e explicações acerca da boate Madrre foram realizadas durante a prática de campo, tendo sido inicializada às 22h27 e finalizada às 04h38 do dia 18/10/2008. Após a realização de uma saída de campo o fenômeno foi estudado através de depoimentos dos indivíduos que frequentam a boate Madrre no *site* de relacionamentos *Orkut*.

59 FOLHA DE SÃO PAULO: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u669910.shtml>

dele, mas a atenção aqui é voltada para descrever a segurança como uma fronteira entre os mais ricos e os mais pobres.

Como símbolo de prestígio – e, algumas vezes, como limite decisivo entre os que estão meramente bem e os “verdadeiramente ricos” – a “segurança” tem menos a ver com a proteção de cada um do que com o grau de isolamento pessoal, em ambientes residenciais, de trabalho, consumo e viagem, em relação a grupos e indivíduos “desagradáveis”, ou mesmo à multidão geral (DAVIS, 1993, p. 206).

Foi percebido, durante a observação de campo, que essa prática relatada por Davis (1993) ainda ocorre, hoje em dia, nas boates de Salvador. Por exemplo, a entrada para o espaço interno é vigiada por seguranças, a comunicação é feita por meio de *walk-talk*, as pessoas formam filas supervisionadas por um segurança externo, outros permanecem na porta de entrada para evitar qualquer tipo de invasão com o uso da força física ou algum artefato que neutralize um intruso, caso necessário.

Foucault já descrevia um cenário parecido em sua obra *Vigiar e Punir* (2004), em que os seguranças podem ser caracterizados como os soldados preparados para a batalha, através do disciplinamento dos seus corpos dóceis. “O soldado é, antes de tudo, alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, [...] seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia” (FOUCAULT, 2004, p.117). Para eles é delegada a função de vigiar e punir os desordeiros com a missão de manter a ordem pré-estabelecida no local.

Esses seguranças ainda realizam a tarefa de proteger as *promoters*⁶⁰, belas mulheres maquiadas e bem vestidas que se dividem entre a distribuição de panfletos e a organização da entrada dos convidados, dos artistas e dos organizadores através das *listas*⁶¹, altamente disputadas na área externa da

60 A palavra inglesa *promoter*, significa promotor(a), ou seja, aquela profissional que trabalha diretamente para promover a boate. Elas desempenham a função de seletoras, pois buscam as pessoas mais adequadas para entrarem na boate, além de cuidarem da recepção dos convidados e das pessoas *VIP's*.

61 As listas são a ferramenta de trabalho da *promoter*. Elas contêm os nomes dos convidados e dos selecionados para entrarem na boate sem pagar pelo ingresso. Normalmente, os indivíduos buscam com elas manter contato para sempre estarem “inseridos” em uma lista. A lista funciona também para equilibrar positivamente o número de pessoas dentro da boate. Se

boate. Quem tem o seu nome nelas inserido precisa apresentar algum tipo de documento de identidade para ter sua passagem permitida. De modo conveniente, Pinheiro (2007) faz uma análise sucinta do que vem a ser uma *promoter*, e sarcasticamente descreve:

Há uma moça na porta que decide quem entra ou não, com base nas roupas e na lotação do lugar. A moça deve ser especialista em semiótica, pois é a partir da roupa que descobre o saldo da conta bancária do candidato a entrar (PINHEIRO, 2007, s.p).

O público que chega animado para noite utiliza carros próprios, que são estacionados nas proximidades da boate, onde os *flanelinhas*⁶² trabalham, informalmente, como guardadores. Outros indivíduos são conduzidos por algum familiar na entrada e na saída da festa, além daqueles que empregam os serviços particulares de táxis. Não é muito comum vê-los utilizando o único serviço público de transporte da capital, o ônibus. Isso demonstra que nem todos podem se dirigir para lazeres noturnos, principalmente aqueles que são mais prejudicados pela “[...] falta de ônibus, de segurança e preço excessivo do táxi” (CUNHA, 2008, p. 34).

Enquanto a fila se forma, durante as primeiras horas da noite, muitos *ambulantes*⁶³ circulam pelas proximidades vendendo cerveja, água, bebidas energéticas e, sobretudo, guloseimas e cigarros. Eles são, em grande parte, convidados a se retirarem da parte externa da boate, uma vez que os indivíduos ali presentes sentem-se incomodados com aquela presença que “*enfeia*” o ambiente designado ao entretenimento.

a demanda por ingresso é menor, se oferece mais cortêsias pois, o maior lucro de uma boate é sempre a consumação interna.

62 É um trabalhador informal que presta pequenos serviços aos motoristas que estacionam seus carros na via pública – indicam vagas para estacionamento, auxiliam nas manobras ou vigiam os carros estacionados. O pagamento do serviço pode ser obtido mediante consentimento do motorista ou mediante coação. Fonte <<http://www.wikipedia.com.br>>

63 A acumulação excludente do capital e as crises financeiras agravam ainda mais a vida de uma população com poucos recursos educacionais, que não consegue amparo dos sistemas de proteção social, uma vez que essas políticas são ineficientes em demasia (MATSUO, 2009, p. 100). Diversos são os fatores sociais e econômicos que afetam a vida de um indivíduo que percorre as ruas de Salvador dia e noite em busca de um sustento incerto. Muitas vezes, por falta de opção, torna-se vendedor *ambulante* dentro do sistema da informalidade.

Foi muito claro perceber a diferença socioeconômica ao lado de fora da boate, no espaço público de conflito: enquanto a classe média esperava a liberação para entrada e o público *VIP*⁶⁴ penetrava sem muitos problemas, os *ambulantes* tentavam garantir seu sustento com a incerteza das vendas. Do lado interno, homens e mulheres são revistados para evitar a entrada de bebidas, alimentos e qualquer objeto nocivo. A acessoria de imprensa defende que o público deve “[...] enfrentar até cinco “barreiras”, dentre seguranças, detector de metais, identificação, até ter acesso à casa” (FIGUEIREDO, 2009a, s.p).

Após mais um estágio, chega-se ao balcão onde o indivíduo recebe um cartão magnético e uma pulseira de identificação; o primeiro registra de imediato o valor pago pelo ingresso e, posteriormente, o consumo de bebidas e alimentos que vai sendo gerado e acumulados durante a permanência dentro desse espaço. Já o segundo é o objeto de identificação para separar em dois grupos: os que pagaram um valor mais alto pelos ingressos mais os convidados *VIPs*, que na grande maioria é artista ou celebridade do mundo televisivo e musical, e aqueles que ou juntaram algum dinheiro ou não possuem tanto poder de consumo quanto o primeiro grupo.

As pessoas festejam mais uma noite embaladas por coquetéis e cervejas. Os *DJs* locais de maior ou menor visibilidade têm a chance de divulgar o seu trabalho, pois são eles que preparam toda a cerimônia de apresentação da noite até a chegada dos artistas principais. É nesse momento de grande euforia e comemoração que a pesquisa comprovou a existência de uma prática segregacionista dentro de espaço já segregado.

Daiha (Entrevista 01) ressalta que o consumo com os produtos e serviços mais lucrativos para a boate estão diretamente ligados ao público que possui mais dinheiro, pois é ele que paga pelos ingressos mais onerosos, além de consumir os produtos mais caros. Esse é um dos motivos pelo qual eles são alocados em ambientes privilegiados “*fazendo-o*” consumir mais do que aqueles que permanecem em espaços sem muito conforto.

Assim sendo, a estrutura da boate segue a norma de valorização do espaço, pois os ingressos são cotados a diferentes valores em decorrência da

64 *VIP* - abreviação em inglês de *Very Important Person*, ou Pessoa Muito Importante.

localização que o indivíduo vai ocupar. Na parte inferior da boate existem duas áreas: dois camarotes nas laterais (Imagem 20) e uma “pista” ao centro (Imagem 21). É nessa última que estão concentrados os indivíduos que pagam os ingressos mais baratos, em que o público tem a visão do palco de baixo para cima, e apenas um sofá, no meio da pista, oferece conforto para os que dançam durante a noite. Na parte superior, nas laterais, existem dois camarotes (Imagem 22), os quais são os espaços mais valorizados da Madrre: ambiente confortável, com mesas e poltronas, bares e atendimento personalizado, tudo de mais requintado para receber o público que mais dispõe de dinheiro.



Imagem 20: Área interna da Madrre na parte inferior: camarotes



Imagem 21: Área interna da Madrre na parte inferior: pista e palco principal.



Imagem 22: Área interna da Madrre na parte superior: camarotes

Camarotes sobem ao tempo que se consome mais; baldes acedem no pedido de champagnes safradas; canhões de luzes são direcionados; atendentes gatas exclusivas nas melhores mesas, enfim, tudo em prol de endeusar os ricos e fazê-los despejarem verdadeiras fortunas nas mesas das melhores casas (DAIHA, 2009, s.p).

Dentro dos camarotes, o público masculino é o grande responsável por esse consumo lucrativo. Daiha esclarece que, para que haja a presença desse grupo, a boate precisa oferecer um dos mais fortes atrativos: o público feminino. Ele ressalta que a proporção deve ser cerca de três a quatro mulheres para cada homem, pois se essa relação for inversa, a qualidade da boate será questionada pelos frequentadores do sexo masculino. Por essa razão, as mulheres têm mais privilégios, como pagar valores mais baixos e serem constantemente beneficiadas com as cortesias para facilitar a sua entrada nesse espaço. “De fato, o grande mote dos descontos preferenciais a mulheres é que as casas noturnas as utilizam como chamarizes de clientes homens” (SELL, 2006, s.p).

Um episódio interessante a ser observado são essas cortesias oferecidas para jovens mulheres convidadas a embelezarem o espaço onde os homens mais ricos costumam frequentar. As mulheres que se encaixam nesse perfil têm o papel de ilustrar as fotos das boates divulgadas em sites e jornais com a ingênua finalidade de mostrarem a qualidade de público que frequenta o

lugar (Imagem 23). As cortesias proporcionam aos donos de boates a oportunidade de selecionar, a partir dos atributos físicos, as candidatas que adornam o ambiente dos camarotes. “Os verdadeiros reis da noite, que em volta das suas mesas atraem as modelos, patricinhas e, até, garotas de programa (de alto nível, é claro!), todas frenéticas e envolvidas em todo esse clima” (DAIHA, 2009, s.p).

Para ilustrar essa abordagem, a Tabela 07 e Gráfico 01 foram criados com fundamento nas 191 fotos realizadas na noite de 18/10/2008 e disponibilizadas ao acesso do público no site *Festa da Semana*, especializado no entretenimento de várias cidades, inclusive Salvador. Nos mesmos, é possível visualizar a alta porcentagem de fotografias nas quais as mulheres estão em maior destaque do que os homens e como o uso da imagem feminina se torna um dos atrativos para o público masculino.

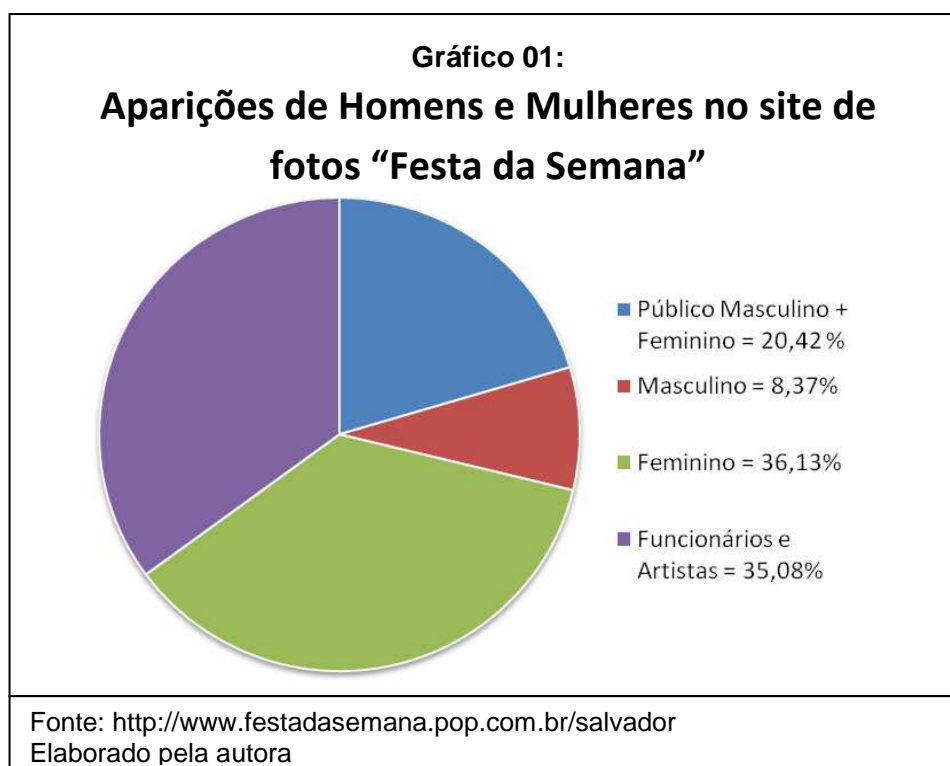


Imagem 23: O site de fotografias de festas “*Festa da Semana*” disponibiliza as fotos realizadas durante a apresentação dos *DJs Milk and Sugar* e *Mark Ursa* no dia 18/10/2008.

Tabela 07: Aparições de Homens e Mulheres no site de fotos “Festa da Semana”

Conteúdo das fotos	Quantidade de fotos	%
Público Masculino + Feminino	39	20,41
Masculino	16	8,37
Feminino	69	36,12
Artistas e Funcionários	67	35,07
Total	191	100

Fonte: <http://festadasemana.pop.com.br/salvador>
Elaborado pela autora



Essa ação de baratear o ingresso feminino de modo algum prejudica o orçamento das boates, pois dentro da sua margem de lucro se calcula o valor que é repassado para os homens, normalmente 50% mais caro do que as mulheres. “Na composição dos custos do estabelecimento, esses descontos são transferidos para os clientes integralmente pagantes: os homens” (SELL, 2006, s.p). Mais uma vez o ser feminino transforma-se em objeto no cenário do entretenimento, pois, os descontos nos ingressos a elas oferecidos não estão relacionados aos seus menores índices salariais em relação aos homens, mas, porque desempenham essa função de atração do público masculino.

Se há, e muitas há, mulheres que ganham menos que homens, que se criem descontos por faixa de renda; se há, e como há, mulheres que bebem menos que homens, definam-se melhor os critérios de consumo. Agora dar descontos preferenciais às mulheres porque estas atraem homens para as casas noturnas é mais do que ferir a ordem constitucional posta, é atentar contra a dignidade feminina. (SELL, 2006, s.p)

As mulheres e os homens que transitam pelos dois espaços internos da boate fazem parte do grupo de jovens da classe média, habitantes dos bairros adjacentes à Orla Marítima, e possuidores de bons níveis de instruções. Destaca-se a rara presença de negros ou pardos nesse grupo, mesmo eles sendo a maior parte da população de Salvador. Segundo o censo de 2000, cerca de 2.027.779 pessoas soteropolitanas são negras, perfazendo 83% da população (PLANO MUNICIPAL DE SAÚDE, 2009). Entretanto, grande parte dessa corresponde àqueles mais marginalizados perante o acesso aos serviços públicos, a distribuição de renda e de riquezas, ou seja, a parcela mais pobre da população de Salvador.

Após a meia-noite, horário de maior pico de movimentação dentro da boate, percebe-se a mesma realidade de segregação racial. Enquanto os indivíduos do grupo pardo/negro normalmente desempenham a função de



Imagem 24: Segurança interno na Boate Madrre, localizado próximo a entrada do camarote na parte inferior.

manter a limpeza dos banheiros e da segurança (Imagem 24), os *barmen*, os caixas, os garçons e os técnicos de som e imagem, por sua vez, são sujeitos na sua maioria de cor branca, bem vestidos e maquiados, já que esses mantêm uma relação direta de interação com o público da casa. “Nossos colaboradores serão selecionados com muito carinho, para termos uma equipe de fazer inveja, com *hostess* e atendentes do nível do público que frequentará a casa” (Entrevista 01.1).

A exclusão do negro do mercado de trabalho dá-se de forma cruel. Tal quadro não é superável apenas na educação formal. Há casos de discriminação no mercado de trabalho, como, por exemplo, o exercício da profissão de garçom, que não exige formação acadêmica e prescinde de educação formal. Ainda assim, 85% dos garçons dos restaurantes de classe média de Salvador são brancos, apesar de a população ser formada por 85% de negros (PACHECO; SILVA, 2006, p. 145).

Porém, é importante ressaltar que não apenas a população negra e parda de Salvador convive com os piores índices de educação e com os baixos salários; a questão da pobreza que assola a capital está em nível social e não

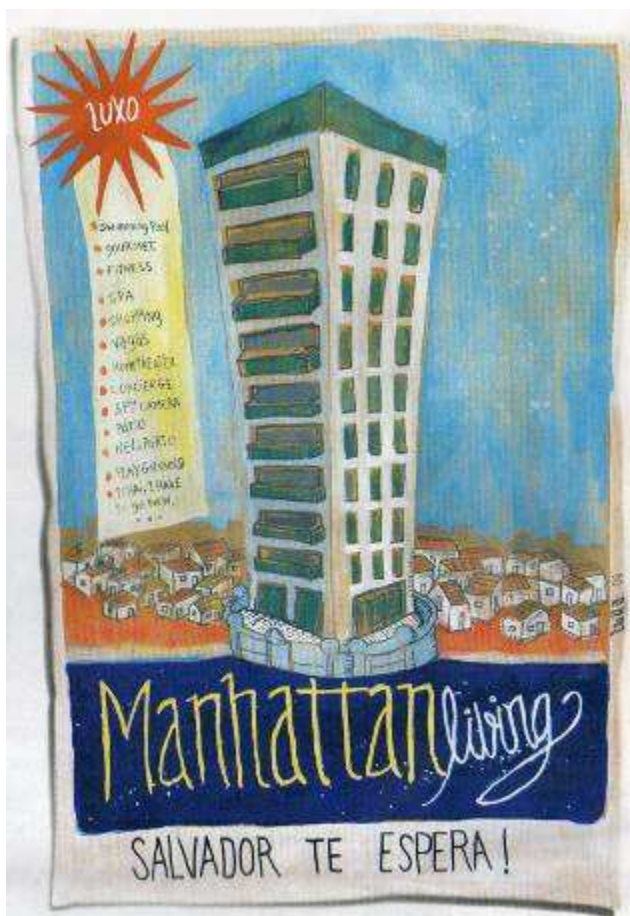


Imagem 25: Sátira aos anúncios de condomínios de luxo em Salvador. Revista Metrópole Nº16-outubro de 2008.

se resume apenas ao racial. E é contra “essa gente maltrapilha que insiste em transitar por aí” (FONTES, 2008, p. 34) que cada vez mais a parcela nobre soteropolitana se enclausura, evitando qualquer tipo de contato. Exemplos costumeiros são enxergados através da enorme oferta de condomínios fechados para pessoas que almejam viver perto daqueles que partilham os mesmos modos de vida.

De fato é comum encontrar, diariamente, muitos jovens com panfletos e *banners* que anunciam os mais novos empreendimentos imobiliários

nas principais avenidas de Salvador. A grande maioria deles promete toda segurança, comodidade e, sobretudo, lazer para aqueles indivíduos que prezam pela distância dos que não comungam do seu mesmo patamar socioeconômico. De acordo com um anúncio fictício veiculado na matéria “Corra que a pobreza vem aí” da revista Metrópole, de 2008, ainda é provável

deparar-se com as propostas dos condomínios que oferecem *shoppings* exclusivos de alto luxo com lojas que vendem roupas e acessórios de grifes internacionais, escritórios de negócios, escolas, academias, hipermercados, cinemas, além de boates para o tão desejado lazer noturno (Imagem 25).

São dezenas de condomínios fechados, horizontais, verticais e hiperbólicos, alguns com até 18 torres, com dezenas de andares, tendo ao redor estruturas de lazer e serviços com mais de 50 itens. Tudo prometendo distancia e proteção em relação à massa de pobres que cerca qualquer área da capital baiana. **Apartheid escancarado é pouco** (FONTES, 2008, p.34) (grifo meu).

Nesse ritmo de enclausuramento, outros espaços destinados apenas ao público de alto poder aquisitivo que vem se fixando em Salvador são as boates de alto luxo localizadas em espaços ainda mais enclausurados e ao alcance de uma fatia muito mais restrita do que as boates convencionais de música eletrônica. Atualmente é inaugurada na capital a Boate *Ego*, um empreendimento também do empresário Nagib, localizada no hotel *Pestana*, o mais requintado de Salvador.

Os responsáveis pela ideia foram os empresários baianos Nagib Daiha e Rodrigo Palhares, referências de sucesso no ramo de bares e restaurantes e na área de eventos nacionais e internacionais. Será que teremos uma nova Studio 54 justo na Bahia, como nos bons anos 80 nova-iorquinos? Que a terra do axé seja também a terra da discoteca. (SEBRAE, 2009, s.p).

A estrutura da boate funciona como uma fronteira que separa os “pobres” dos “ricos”, oferecendo aos mais abastados financeiramente, o espaço ideal para o gozo de momentos dançantes ao som da música eletrônica, em um território totalmente privado. O contrário acontece no carnaval, pois os organizadores de blocos de trios e de camarotes utilizam a mesma estrutura, já montada pela Prefeitura de Salvador, para seus fins econômicos, quando privatizam os espaços públicos para proporcionar ao mesmo público-alvo outros momentos de prazer.

4.1.2. Carnaval: a Festa Privada no Espaço Público

A gente se embala se embola se embola
Só pára na porta da igreja
A gente se olha se beija se molha
De chuva suor e cerveja (VELOSO, 1971)

O carnaval é uma das mais antigas festas profanas – historicamente caracterizada por uma fartura de alimentos e bebidas, principalmente o vinho – e celebrava as várias modalidades dos prazeres carnais. É datado do início do período da Antiguidade romana d.C. e há diversas versões sobre o seu significado. Muitas destas comemorações carnavalescas são mais remotas do que o próprio advento da religião cristã e suas manifestações são resquícios dos grandes bacanais romanos e das festas gregas ao deus Dionísio. Durante os dias de celebrações, as atividades comerciais eram suspensas e até mesmo os escravos ganhavam liberdade provisória para participar dos festejos.

Um estudo aprofundado sobre as origens do Carnaval obrigaria, a quem se dispusesse a tal tarefa, a uma longa viagem no tempo que desembocaria, certamente, nas civilizações da antiguidade. [...] Assim, no Egito podem ser destacados os festejos à volta da deusa Ísis e do deus Osíris. Na Grécia, as bacanais em honra ao deus Dionísio – registrada por Eurípides no clássico do teatro *As Bacantes* – e as *lupercais* que celebravam o deus Pã. Na Roma antiga, as *saturnais*, expressando o culto do deus Saturno. Igualmente podem ser listadas a *sacaea* babilônica e o *purim* judaico (Sebe, 1986). (MIGUEZ, 1996, p. 20-21).

Os carnavais eram repletos de orgias e não havia nenhuma restrição moral. Homens e mulheres nus dançavam sob os *carrum navalis*, uma espécie de navios sobre rodas que desfilavam pelas cidades romanas, até o momento em que a Igreja Católica condenou esses festejos pagãos e interveio, exigindo que se dedicasse o último dia, a quarta-feira de Cinzas, ao arrependimento de todos os atos cometidos durante os dias de festas. A Igreja considerava que “O Carnaval, semelhante à Festa dos Loucos, era matéria em que se confundiam entre si celebrações cristãs e pagãs” (PARTRIDGE, 2003, p.148). Porém, essa necessidade de extrapolar as normas cotidianas é algo tão imprescindível para

suavizar as tensões diárias que os gregos prezavam os festivais de celebração da natureza e dos ciclos de fertilização como momentos de gozo pela vida.

A orgia serve ao propósito útil de não somente prover ao alívio de tensões causadas por abstinências (necessárias, estas, ou não), mas também de reanimar por contraste o apetite para as monótonas temperanças que representam parte inevitável da vida quotidiana. Daí ter sido utilizada por certas comunidades sociais tão marcadamente diferentes entre si como, por exemplo, os povos da Grécia Antiga e (essa, de má vontade) a Igreja cristã medieval (PARTRIDGE, 2003, p. 6-7).

Já no período renascentista, as orgias não eram tão aparentes quanto foram na Antiguidade; nesse período, se incorporaram aos grandes bailes da nobreza europeia as fantasias, as máscaras e os carros alegóricos. A festa deixou de carregar consigo o caráter espontâneo e popular e passou a ser um produto de exportação a partir do modelo parisiense e italiano de carnaval moderno.

A primeira herança carnavalesca para a construção de uma ideia de cultura brasileira é baseada nas tradicionais festas e procissões portuguesas sob o calendário religioso católico que se implantava no território nacional, porém, influenciada também pela incessante chegada de outros povos dos continentes europeu e africano durante a formação de uma “identidade” brasileira. Em decorrência de grande singularidade carnavalesca em cada região do país, o foco aqui é destinado apenas à capital baiana, que possui suas maiores influências na cultura portuguesa e, posteriormente, africana, com a expressividade do vigor dos tambores, do samba de roda e outras muitas formas de expressão cultural.

E é, certamente, a partir dessa tradição europeia que, através de Portugal, os festejos carnavalescos chegam ao Brasil. Assim, pode-se dizer que o Carnaval brasileiro é descendente direto do Entrudo, jogos festivos trazidos pelos portugueses e incorporados pela sociedade colonial. [...] O Entrudo simbolizava a Vida como fonte de pecados, e Dona Quaresma a Morte como a salvação (MIGUEZ, 1996, p. 22-23).

No século XX, o carnaval na Bahia segue o mesmo modelo das demais cidades brasileiras. A segregação apresenta-se através das diferentes formas de manifestação carnavalescas. Percebe-se que dentro dos bailes, o festejo era destinado às classes dominantes, e a elegância bailava dentro do ambiente. “[...] os clubes sociais frequentados pela elite realizavam bailes animados por grandes orquestras com muitos metais e um repertório baseado em sambas, marchas e frevos” (PAULAFREITAS, 2005, p. 4-5).

Até mesmo no espaço público das ruas essa camada social desfilava acompanhada das figuras representantes do poder e da ordem pública. “Ao som das bandas da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros [...]” (PAULAFREITAS, 2005, p. 1), organizações sociais como “[...] os clubes Fantoches da Euterpe, Inocentes em Progresso e Cruz Vermelha faziam seus associados desfilarem elegantemente fantasiados pela Avenida Sete” (*idem*, 2005, p. 1).

O contrário ocorria apenas do lado de fora dos grandes bailes; a celebração popular tinha na rua o símbolo de maior expressão; em especial, era esse o espaço destinado àqueles mais pobres – os mestiços e os descendentes de ex-escravos que viviam pelas avenidas (BORGES, 2008, p. 52-53) – que “[...] se organizavam em blocos e batucadas em zonas menos nobres da cidade” (*idem*, 2005a, p. 1). Em 1896, “Quando tentavam subir a ladeira de São Bento para incorporarem-se ao Carnaval das elites” (AZEVEDO, 2007, p. 17), eram barrados pelos policiais. Nesse panorama, Ribeiro (1995) relata que é com a música e com os instrumentos de batuque que o carnaval brasileiro e, sobretudo, o baiano se estrutura.

4.2.1 A “Economia do Lúdico”⁶⁵”

*A pé ou de caminhão não pode faltar a fé, o carnaval vai passar
Da Sé ao Campo-Grande somos os Filhos de Gandhi, de Dodô e
Osmar
Por isso chame, chame, chame, chame gente
Que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta
É um verdadeiro enxame, chame chame gente
Que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta
(Chame Gente - Armandinho Macêdo e Moraes Moreira)*

É a partir dos anos 1950 que o carnaval baiano singulariza-se em relação as demais celebrações brasileiras. Tudo se inicia com a introdução de um calhambeque com dois alto-falantes, popularmente conhecido por *Fobica* (Imagem 26). A invenção não foi oficialmente patenteada; desse modo, é considerada de domínio público, e os criadores Adolfo, Nascimento (Dodô), que desempenhava função de rádio técnico, e o mecânico Osmar Macedo se tornaram os ícones do carnaval eletrônico. Porém, o contato com uma nova



Imagem 26: *Fobica* em 1950 com Dodô e Osmar

forma de festejar o carnaval assustou a princípio os foliões que vaiaram por não aceitar muito bem a introdução de guitarras elétricas em cima de um carro com alto falantes (MUELLER, 2000). Esse fato é similar à estreia da música eletrônica no carnaval do ano 2000.

⁶⁵ A multiplicidade e superposição de lógicas e dinâmicas do Carnaval é seguramente o seu maior atributo, e o que faz dele um caso particular de economia do lúdico. A economia do lúdico realizada no Carnaval é territorializada porque a sua efetivação econômica depende dessa localização (dependência do lugar), que é específica de Salvador, isto é, tem raízes em recursos não existentes em outros espaços, e que não podem ser fácil e rapidamente criados e/ou imitados pelos locais que não os têm (Storper, 1994). (MIGUEZ, 1996, p. 347).

Quando a banda interrompeu a partitura da ópera, a pequena fobica, com seus dois ocupantes na traseira, Dodô e ele, responderam com o *pau elétrico* e a guitarra. [...] O som da geringonça esmagou com o frevo, a banda dos clubes. Foi um desastre simbólico de uma revolução social. O povo ganhou o espaço da praça e passou a mover a fobica e empurrar a felicidade (MUELLER, 2000, p.13).

No ano de 1951, a antiga *Fobica* é substituída por uma caminhonete com oito alto-falantes e iluminação fluorescente. A convite da dupla Dodô e Osmar, o violonista Temistócles Aragão vem completar o trio de artistas que nomeia a mais nova invenção que revoluciona, definitivamente, o Carnaval baiano, o *Trio Elétrico*. No começo dos anos de 1980 os trios elétricos recebem maiores transformações técnicas: os equipamentos de som são adaptados para oferecer melhor sonoridade e destacar a voz do cantor, projetando-a para mais longe. O *design* proporciona aos músicos e artistas uma estrutura que beneficia a comodidade e a estética visual; os anúncios dos patrocinadores são acoplados à estrutura metálica e a iluminação favorece a criatividade dos eletricitistas que projetam luzes pelas vias nos desfiles noturnos, dentre outras especificidades técnicas.

Posteriormente ao surgimento da *fobica*, ele⁶⁶ ampliou o invento; começou a utilizar uma *pickup* para instalar em cima os amplificadores, ainda uns poucos, e obter mais espaço para o conjunto, agora também ampliado para três figurantes, inserindo o *violão tenor*, instrumento necessário para a complementariedade sonora que os dois precisavam e incorporando o terceiro participante do conjunto, que passou a ser um trio. Um trio elétrico. [...] Não importaria quantas pessoas a mais entrassem na banda ao longo dos carnavais que se seguiram, pois seria sempre um trio elétrico. (MUELLER, 2000, p.22-24).

O saudosismo das associações civis sem fins lucrativos dá margem a uma nova forma de gerir o carnaval baiano. Dentro dessa realidade, algumas observações podem ser feitas. Por exemplo, quando a ideia de bloco carnavalesco é substituída pela lógica empresarial que atua profissionalmente no mercado baiano, a partir do final da década de 1980, e transforma-a em bloco de trio. Nesse momento os associados são convertidos em consumidores

da festa e “O Carnaval é, hoje, um negócio para profissionais. Acabou o romantismo dos grupos sociais que saíam às ruas amadoristicamente” (INFOCULTURA, 2009, p.28). Além dos famosos trios elétricos com sistema de cordas, os camarotes – “[...] começaram a surgir na década de 1990 (17,6%) e se proliferaram de 2000 em diante (82,4%)” (INFOCULTURA, 2009, p. 22) – apresentados também como um novo modelo mercantil de apropriação do espaço público para fins econômicos de alguns pequenos grupos.

Para alguns estudiosos, nos últimos anos, a presença do sentido hierárquico tem prevalecido sobre a noção de igualdade, determinada pela profissionalização do Carnaval baiano ou, em outros termos, pela gestão mercantil da festa, que se expressa cada vez mais na divisão territorial das ruas, seja inicialmente pelas cordas que demarcam o espaço dos integrantes dos blocos, seja, mais recentemente, pelos camarotes, que têm sido apontados como os grandes vilões no debate sobre a “privatização do espaço público” (INFOCULTURA, 2009, p.22)

Nos fins dos anos de 1980, o antigo circuito do Campo Grande inicia o seu processo de decadência, juntamente com a falência dos blocos carnavalescos tradicionais. Um novo espaço é implantado no circuito que abrange os bairros da Orla Marítima, compreendidos da Barra até a Ondina, hoje conhecido por *Circuito Dodô*, com 4 km de extensão. Esse acontecimento atrai, no início de sua fundação, os blocos alternativos e, paulatinamente, a atenção dos turistas e dos jovens de classe média, “[...] reconfigurando sobremaneira a espacialidade do carnaval” (DIAS, 2001, p.131). Em decorrência disso, os mais caros e concorridos camarotes localizam-se nesse espaço, descoberto como um território privilegiado.

Ao mesmo tempo em que a Barra nasce e cresce de forma vigorosa, a Praça Castro Alves vai entrando em franca decadência, pois até os artistas famosos que normalmente para ali afluíam, deixam de frequentar o lugar, e, paulatinamente, se reterritorializam na Barra (DIAS, 2001, p.131).

O carnaval soteropolitano se encontra reservado aos grandes conglomerados liderados por artistas baianos. Dois dos mais expressivos exemplos são o Camaleão Comércio e Produções Artísticas Ltda., que se torna

uma das mais fortes e importantes corporações no ramo do entretenimento em Salvador, juntamente com o grupo Caco de Telha, que agrega, em sua conta, 12 Unidades Estratégicas de Negócios⁶⁷, que é liderado pela baiana Ivete Sangalo. Essas são algumas das empresas responsáveis por monopolizarem os espaços das festas e por receberem as maiores taxas de patrocínios de companhias nacionais e multinacionais. Um dos motivos fundamentais que levaram à privatização da festa é tratado por Dias (2001) como uma forma encontrada pela prefeitura para resolver os problemas da falta de recursos ao administrar grande parte da montagem do carnaval. Porém, algumas empresas, que conduzem os trios elétricos, vêm apresentando fraudes fiscais, sonegação de impostos e inadimplência, restando para a prefeitura a necessidade de “[...] assegurar maior justiça tributária, reduzindo a taxaço sobre o micro comércio de rua e distribuindo melhor o peso da sustentação da festa entre Poder Público e grandes beneficiários privados” (INFOCULTURA, 2007, p. 24).

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 (MIGUEZ, 2002, p.286).

Antes, durante e depois dos sete dias de carnaval, a cidade de Salvador, principalmente as áreas do circuito da festa, é transformada em espaço destinado aos anúncios publicitários, através dos banners, brindes, decoração dos trios e dos camarotes com as marcas dos anunciantes e patrocinadores.

Em decorrência da privatização da festa, os empresários do entretenimento retiram seus lucros a partir da venda dos abadá, que contabilizam a maior parte do seu orçamento, complementado com a venda

67 Um negócio precisa ser visto como um processo de satisfação do cliente, não como um processo de produção de mercadorias. Os produtos são transitórios, mas as necessidades básicas e os grupos de clientes são eternos. [...] Empresas maiores normalmente administram negócios diferentes, cada um exigindo sua própria estratégia. [...] O objetivo da identificação das unidades estratégicas de negócios da empresa é o desenvolvimento de estratégias separadas e a alocação adequada de recursos (KOTLER, 2000, p.89-90).

dos *espaços* ou das *cotas* de patrocínios para companhias dos diversos ramos, sobretudo as do segmento de alimentos, bebidas, moda, viagens e do próprio entretenimento e comunicação.

Os entes públicos deixaram, ao longo do tempo, que a festa fosse controlada pelos interesses econômicos de grandes blocos e camarotes que conseguem patrocínio para fazer sua festa e ainda usam a estrutura montada pelo poder público com o dinheiro da sociedade e, acima de tudo, dominam o espaço público (INFOCULTURA, 2009, p.27).

Essas logomarcas territorializam-se junto ao público que participa da festa, na forma de enormes balões (Imagem 27) que são carregados por homens – que ganham tão pouco quanto os cordeiros – situados na frente e entre o carro de apoio dos blocos durante todo o trajeto. Além disso, brindes são “inocentemente” entregues por representantes das marcas (Imagem 28) aos foliões que percorrem os circuitos. E, finalmente, as logomarcas são aplicadas na estrutura dos trios e dos camarotes, as quais fazem parte do design dos *abadás* (Imagem 29) e vestem os garotos e garotas propagandas que se mostram obrigatoriamente para as câmeras utilizando sua marca.



Imagem 27: Balões publicitários no circuito do Campo Grande. São utilizados na frente e no fundo de cada bloco. São os patrocinadores que também são impressos nos abadas e na estrutura metálica do trio.



Imagem 28: Durante a apresentação do Bloco Yes Bahia Club (2010), no percurso da Barra-Ondina, garotas promotoras da marca Cornetto distribuem brindes apenas para os foliões que estão dentro do bloco. Consistem em abanadores de papel, correntes de miçangas e outros adereços que serão utilizados durante o cortejo deste bloco.



Imagem 29: O abada do Bloco Skol no ano de 2008 é apresentado durante entrevista com o DJ Fatboy Slim e conta com a estampada da marca do patrocinador, que no caso é a própria cerveja Skol.

As empresas de entretenimento, detentoras dos blocos e dos camarotes privados, são as principais responsáveis pela segregação espacial que se determinou no carnaval de Salvador. Esse espaço criado para o gozo coletivo é também destinado ao conflito. Nesse caso, na dualidade das forças que estão constantemente em colisão: “[...] *‘negro x branco’*, *‘pobre x rico’*, [...], *‘público x privado’*” (MIGUEZ, 1996, p. 10). Esse fato é concretizado em decorrência da segmentação de público, proporcionada pelos agentes econômicos que visam, especialmente, a real possibilidade de arrecadação de grandes montantes de capital.

Essa afirmação fica muito evidente quando se analisa os dois tipos de públicos que participam da festa. A maior parcela dos frequentadores é predominantemente constituída por negros e pardos de baixa instrução – que, de alguma forma, não podem pagar os valores impostos pelos empresários. Eles “[...] denominados “pipocas” continuaram sendo predominantes nas ruas da capital em 2008 (60% do total)” (INFOCULTURA, 2009, p. 5), e procuram “[...] disputar o cada vez mais exíguo metro quadrado da rua com os cordões de seguranças, os ambulantes e as barracas dos comerciais da folia” (SERPA, 2007, p.112).

Esse público está cada vez mais sujeito aos inúmeros atos violentos contra sua pessoa, partindo dos policiais – que na grande parte agredem mais o folião pipoca do que um folião que se encontra dentro dos espaços empresariais –, dos cordeiros, que visam impedir a tentativa de ultrapassagem da linha demarcada pela “corda”, dos próprios seguranças dos blocos, que têm o dever de proteger a integridade física dos “associados”, além dos atritos cometidos por eles mesmos quando dançam em um espaço muito pequeno que não comporta tão grande número de pessoas (Imagem 30).



Imagem 30: Sequência de fotos do trio Expresso 2222, de Daniela Mercury, no carnaval em 26/02/2006, no qual uma briga entre *cordeiros* e *associados* contra *pipocas* terminou com um jovem ferido com um grande corte na cabeça.

Já o grupo dos mais afortunados, que pagam para transitar nos espaços privilegiados do carnaval, soma a exímia parcela do público total, e se divide entre foliões dos blocos (28%) e dos camarotes (12%) (INFOCULTURA, 2009, p. 5). Seus gastos com transporte, alimentação e bebida custam em média R\$ 142,00 por noite. Mais uma vez, a segregação carnavalesca também é social, pois os que participam dentro dos “[...] blocos de trio e camarotes, sobretudo os mais concorridos, são na maioria brancos com escolaridade elevada (idem, 2009, p. 5). Algumas vezes, é possível encontrar tanto indivíduos de baixo poder aquisitivo, que compraram na forma de crédito a entrada para a festa,

quanto aqueles de alto poder aquisitivo que “[...] muitas vezes participam de camarotes patrocinados pelas grandes empresas e não efetuam gastos pessoais na festa” (idem, 2009, p.5). Eles possuem a tranquilidade para festejar o carnaval sabendo que estão protegidos pelos cordeiros e pelos seguranças particulares que impedem a todo custo a aproximação, principalmente, dos pipocas.

A diretora teatral Aninha Franco realizou, em 2005, a montagem do espetáculo *Esse Glauber*, dirigido por Márcio Meirelles, atual Secretário de Cultura do Estado da Bahia. Nessa peça, dois personagens, *Mundinha* e *Qué*, interpretados pelos atores Rita Assemany e Diogo Lopes Filho, fazem o papel dos cordeiros de bloco de trio e sonham em aproximar-se de um camarote.

A ideia do camarote, que é transmitida pela mídia, promove uma euforia dos indivíduos que almejam estar nesse espaço – ideal para assistir o desfile de carnaval – com confortável, exclusividade, requinte e acesso aos melhores alimentos e bebidas. Porém, os altos valores impostos pelos seus organizadores afastam, consideravelmente, a presença dos sujeitos da base da pirâmide social. Nesse panorama, os dois personagens associam o paraíso celestial a um camarote, e ambos os cordeiros têm a certeza de que entrar nesse espaço privilegiado é possível, apenas, através de seus sonhos e devaneios.

Quando eu morrer, Eu não quero ir pro céu, Quero ir *prum* camarote [...] Vivo eu não entro, eu não tô no poder, Não sou gostoso, nem ganho pra ver, Não sou modelo, Nem ator de TV, Como é que eu entro? Só se eu morrer [...] Num camarote não existe “*pobrema*”, A vida lá é melhor que cinema: Tudo é grátis com vista pro mar, É só morrendo que eu vou frequentar, Quando eu morrer, Eu não quero ir pro céu, Quero ir *prum* camarote (FRANCO, 2001, p. 32).

A pesquisa *Comportamento dos Metropolitanos no Carnaval 2008*, desenvolvida pela INFOCULTURA (2009) comprovou que cerca de 18% da população de Salvador participa das comemorações carnavalescas na capital baiana, sendo esse grupo dividido em dois extremos: os que desempenham alguma atividade como trabalhadores informais ou contratados por alguma empresa e os foliões que são repartidos entre os pipocas e os pagantes. Nota-se, também, que o restante da população que não participa ou não se encontra

na cidade neste período contabiliza 81% do total, e 1% não foi discriminada. É notório pensar que a grande parcela que evita essa festividade encontra na capital alguns empecilhos que foram detectados pela pesquisa, como: “[...] a precariedade do sistema de transporte urbano; o baixo poder aquisitivo da população [...]” (INFOCULTURA, 2009, p.2).

Dentro do grupo de baixa renda que participou do carnaval em 2008, o folião pipoca tem uma média com gastos relacionados com transporte, alimentação e bebida de R\$ 26,00 diários. Aqueles que optam por trabalhar têm as opções de vender cerveja, catar latinhas de alumínio ou serem cordeiros. Esse elevado índice de trabalho informal se apresenta como uma alternativa para a maior parcela do exército de reserva que vive em situação de risco financeiro.

Esse fator vem gerando um fenômeno espacial na cidade, sobretudo nas áreas próximas aos circuitos das festas, aqui denominado de “favelização temporária”. Essa massa de indivíduos desfavorecidos monta barracos feitos de lonas pelos arredores do Campo Grande, nas proximidades da Faculdade de Educação da UFBA, na Barra, na Joana Angélica e passam todo o período do carnaval evitando perder seu ponto de venda ou trafegando com seus produtos dos bairros distantes até o centro da cidade no transporte público. Durante as saídas de campo, foi identificada uma família de, aproximadamente, seis componentes instalados provisoriamente no *Largo do Dois de Julho*, na *Rua do Gabriel* no ano de 2009. Eles fazem suas necessidades fisiológicas e asseiam-se na própria rua, dormem em colchões improvisados e possuem uma estrutura muito precária para a preparação de alimentos. “Os ambulantes, na sua quase totalidade, passam a ser moradores de rua durante os seis dias de carnaval, e, via de regra, contraem, nesse período, um grande número de doenças infecciosas” (DIAS, 2001, p. 21).

Dentro dessas atividades, a de cordeiro é a mais cruel de todas, e possui o menor benefício, pois se caracteriza por um trabalho de péssimas ou nenhuma condições trabalhistas, de salubridade e financeira. A maior parte deles é formada por jovem entre 18 e 29 anos, de cor parda ou negra, de baixo nível educacional – já que em setor trabalhista não necessita de muita habilitação –, sem perspectivas trabalhistas durante o resto do ano e residentes

em bairros da cidade socialmente periféricos. Na web *site* Terra, o repórter entrevista duas amigas que, além de trabalhar como cordeiras, precisam, também, catar latinhas a fim de aumentar a renda durante o carnaval.

"Vamos receber R\$ 186 por seis dias de trabalho. A gente praticamente toma murro de graça", reclama Geisa Silva, 18 anos, cordeira no Carnaval de Salvador. "Água quente, suco quente, tudo é quente aqui. A barriga fica pedindo comida e só vem biscoito", queixa-se a amiga de Geisa, Simone Santos da Silva, 18 anos. [...] A estrutura oferecida aos cordeiros se resume a um par de luvas e uma camiseta da cor do bloco. De comida, água e sucos de garrafa, pacotes de bolachas de chocolate com morango e de doce de leite e barras de cereal. [...] Logo após o desfile dos trios elétricos, e fora do período de folia, as duas tentam conseguir dinheiro como catadoras de latinha. Não é muito, dizem. "Nenhum dos dois dá dinheiro, é uma mixaria", afirma Geisa. Segundo ela, os recicladores pagam R\$ 1,50 por cada 1kg de latinhas (MOREIRA, 2010, s.p).

Finalmente, a questão que permeia a participação popular no carnaval continua a trazer dados que reiteram a crueldade com que aqueles cidadãos pobres são tratados, sobretudo quando não são “convidados” a participar da celebração momesca em pé de igualdade com os “reis da festa”. O carnaval soteropolitano possui uma clara dualidade no modo de apropriação e uso do espaço público durante as festividades carnavalescas, e baseia-se atualmente numa hierarquização socioeconômica.

A mercantilização do carnaval está relacionada diretamente com as transformações ocorridas a partir da década de 1990 com o turismo na Bahia. Dias (2001) associa esse fenômeno com a “[...] ação da globalização na transformação de símbolos culturais em mercadoria” (DIAS, 2001, p.38), que aumentou gradativamente o fluxo de turistas a cada ciclo carnavalesco. A Bahia tornou-se um destino essencial para as agências de viagens que buscam utilizar o filão do carnaval para impulsionar as vendas de pacotes turísticos juntamente com outras empresas ligadas diretamente com a produção da festa.

O turismo atual está indelévelmente imbricado ao processo de globalização, e o carnaval de Salvador, desde o início da supracitada década, dirige-se prioritariamente aos grupos e às pessoas que fazem parte desse segmento, sejam elas turistas nacionais ou estrangeiros (DIAS, 2001, p.38).

O modelo de festa-negócio acompanha, ao mesmo tempo, as tendências do mercado fonográfico mundial, pois a *Axé music*, não se configura mais como o único estilo musical a prevalecer sozinho no carnaval; outros vêm ganhando notoriedade, a cada ano: desde os blocos destinados ao público infantil – como é o caso do *Algodão Doce*, apresentado por Tio Paulinho, Eliana e Carla Perez – até os direcionados para os jovens que admiram as tendências estabelecidas pelos clubes de Ibiza⁶⁸. É aí que os trios de música eletrônica se apresentam como a nova opção que acompanha as tendências do mercado fonográfico mundial com os DJs.

4.2.2 MÚSICA ELETRÔNICA NO CARNAVAL DE SALVADOR

A música eletrônica foi inserida “oficialmente” no carnaval de Salvador no circuito Dodô (Barra/Ondina) por meio do trio elétrico da cantora baiana Daniela Mercury, quando, no ano de 2000, essa convidou o DJ paulistano *Mau Mau*, considerado, naquela época, o melhor na sua categoria pela mídia e pelo público brasileiro. A escolha musical variava entre dois estilos muito populares dentro do universo da música eletrônica: *House Music*⁶⁹ e *Techno*⁷⁰, além de utilizar algumas referências das sonoridades “brasileiras”.

Daniela Mercury percebeu que era possível utilizar *pick-ups*⁷¹ em cima dos trios elétricos, uma vez que buscou inspiração nos festivais europeus

68 No final dos anos 80, entre 1987 e 1988, surgiu em Ibiza, na Espanha, a cena musical e cultural que deu origem ao movimento *clubber* ou *dance*. Ibiza é uma estância turística, localizada no mar mediterrâneo, famosa pelo calor do verão e pela sua vida noturna, sendo frequentada por europeus de todas as partes, principalmente Ingleses e Alemães (BAPTISTA, 2002, p.23).

69 Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

70 Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

71 *Pick up* é o par de toca-discos utilizado pelos DJs em apresentações ao vivo, o qual possui duas velocidades de rotação (33 e 45) e o recurso de *pitch*. Esse último é o controlador de velocidades dos toca-discos, que possibilita ajustar os BPM de uma música (acelerando ou reduzindo em cerca de 8% a BPM) (DJ ARLEQUIM; DUARTE, 2003, s.p).

como, por exemplo, o *Love Parade*⁷², um dos eventos mais significativos que acontece anualmente no verão alemão, na cidade de Berlim, desde o ano de 1989. O resultado dessa primeira experiência baiana foi desastroso: a multidão escarnecia perante a tentativa de transformar o circuito do carnaval em uma boate andante. Mas esse fato não foi um empecilho, já que a cantora inaugurou o *Trio Tecno*, persistindo nesse estilo durante os anos de 2000 até 2005.

A primeira cantora a trazer música eletrônica para o circuito carnavalesco foi Daniela Mercury, há mais de dez anos. Na época, ela foi muito vaiada pelos foliões, que estranharam a mudança. Nos últimos anos, porém, o ritmo passou a fazer parte do Carnaval baiano (FRANCISCO, 2010, s.p).

De um modo “alternativo” Daniela Mercury conduziu o carnaval de Salvador com o trio elétrico de música eletrônica durante cinco anos. Os *DJs* tinham a função primordial de entreter o público nos momentos em que não



Imagem 31: Daniela Mercury na capa da revista especializada em música eletrônica - edição de jan-fev de 2010

havia nenhum trio elétrico sendo apresentado durante os desfiles. Mas a própria lógica carnavalesca baiana institucionaliza, em sua programação, um estilo musical totalmente distante dos padrões até então conhecido pelo público do *axé music*.

O caráter “alternativo” (Imagem 31) é incluído no circuito oficial da festa e a música eletrônica, rapidamente, se insere numa lógica “comercial” e torna-se um negócio estratégico que aproxima ainda mais os turistas estrangeiros para a prática de consumir o bloco de trio elétrico.

⁷² Foi criada na cidade de Berlim, em 1989, para celebrar o entendimento internacional através do amor e da música, depois da queda do muro na capital alemã. Nasceu de uma *ideia* do músico Matthias Roeingh, mais conhecido por Dr Motte. Termina em 2010, em Duisburgo, na *sequência* dos acontecimentos que provocaram 20 mortos (BELANCIANO, 2010. s.p).

Esse turista se identifica com os artistas internacionais já conhecidos do seu cotidiano, pois durante todos esses anos eles são considerados pelos organizadores o público de maior representatividade. A música eletrônica torna-se, desse modo, mais um nicho a ser explorado, tanto pelos donos de boate quanto pelos produtores dos trios elétricos de música eletrônica, envolvendo todo o “circuito superior da economia⁷³” do entretenimento baiano: produtoras, agências, equipamentos específicos, dentre outros.

A cena, portanto, é marcada pelos conceitos de underground (música experimental sem caráter comercial, formas alternativas de informação...) até que foi se tornando – as raves as technoparties - uma a possibilidade de lucro, um negócio, um empreendimento (SOUZA, 2001, p. 52).

O ano de 2006 foi então conhecido pela profissionalização da inclusão da música eletrônica na programação do carnaval baiano, tendo sido escolhido o circuito Barra-Ondina para sediar os desfiles dos trios elétricos desse estilo musical. Esse percurso possui o atrativo natural, a borda Atlântica de Salvador, que é o espaço ideal para o capital privado incentivar as atividades de serviços enfatizando o lazer, a cultura e o turismo. Aí é oferecido aos organizadores dos blocos de trio maiores espaços destinados ao folião pagante, o que prejudica o folião pipoca, já que a cada ano vem se apresentado um congestionamento de trios elétricos, o que impossibilita a sua circulação. Em todos esses anos, esse foi o único circuito destinado às apresentações dos trios elétricos de música eletrônica e aos camarotes mais requisitados pelo público de alta renda, pois eles oferecem em sua estrutura a grande presença dos *DJs* internacionais do *mainstream*.

73 Santos (1979) publica a edição francesa do livro *L'espace partagé*, que posteriormente é traduzido para *O Espaço Dividido*. Nele, o autor desenvolve o pensamento sobre dois circuitos da economia nos países urbano de Terceiro Mundo. O geógrafo presume a modernização tecnológica para descrever ambos os circuitos: o superior é uma consequência direta da modernização tecnológica, o circuito inferior é uma consequência indireta dela, porém eles não constituem sistemas fechados, porque estabelecem relações de complementaridade e de concorrência entre eles. O que vai diferenciá-los é a proporção da tecnologia e da organização. “O circuito superior utiliza uma tecnologia importada e de alto nível, uma tecnologia “capital intensivo”, enquanto que no circuito inferior, a tecnologia é “trabalho intensivo” e frequentemente local ou localmente adaptado ou recriado” (SANTOS, 1979, p. 33).

Durante os anos de 2006, 2007 e 2008, o *DJ Fatboy Slim* (Imagem 32) apresentou-se no bloco *Skol Folia* e, a partir daí, outras empresas partiram para o mesmo ramo de negócio. O bloco *Yes Bahia Club*, juntamente com a produtora do *DJ* belga Mark Ursa, contratou o ícone de maior repercussão no cenário mundial, *Tiësto* (Imagem 33). Essa foi a primeira vez que o estilo eletrônico *Trance* foi introduzido no carnaval, pois todos os outros que já haviam participado pertencem ao segmento de *House* ou *Techno*.



Imagem 32: Primeira apresentação do *DJ* Fatboy Slim em 01/03/2006



Imagem 33: Primeira apresentação do *DJ* Tiësto em 01/02/2008

Por mais que tenha sido importante a participação da rainha da axé-music para a introdução da música eletrônica na folia soteropolitana, foi a partir da chegada de Fatboy Slim que ela se tornou algo realmente massiva por aqui, presente em todos os camarotes e que já faz escola até em outros blocos, como o Yes Bahia, que convidou este ano o *DJ* holandês de trance Tiësto para puxar um dos dias de carnaval (CUNHA, 2008, s.p).

A Tabela 08 (discriminada na página 113) representa todos os *DJs* que participaram do carnaval baiano apresentando-se nos trios elétricos nos anos de 2006 até 2010. Todos eles são oriundos do circuito comercial de música eletrônica e, por isso, considerados *DJs Superstars* (Imagem 34). Nesse caso, têm sua imagem associada à grande mídia, o que desfoca a preocupação na qualidade da música, que termina sempre em segundo plano. “É durante os anos 2000 que se consolida uma nova safra de *Djs*, os *Djs Superstars*, que cobravam um cachê tão alto e atraíam um público tão grande que não mais eram comportados pela estrutura dos clubs” (GARSON, 2009, p.27).



Imagem 34: Divulgação dos DJs internacionais em diferentes blocos de música eletrônica.

Tabela 08: DJ's de Grande repercussão no carnaval dos blocos de musica eletrônica		
<i>DJ</i>	Nacionalidade	Bloco
Fatboy Slim	Britânico	Skol Folia (2006, 2007, 2008)
David Guetta	Francês	Skol Folia (2008, 2009)
Armin Van Buuren	Holandês	Skol Folia (2009)
Pete Tong	Britânico	Skol Folia (2009)
Ferry Corsten	Holandês	Skol Folia (2010)
Laidback Luke	Filipino	Skol Folia (2010)
Tiësto	Holandês	Yes Bahia Club (2008)
Yves Larock	Suíço	Yes Bahia Club (2009)
Tocadisco	Alemanha	Yes Bahia Club (2010)
Erick Morillo	Norte-americano	Salvador (2009)
Gui Boratto	Brasileiro	Salvador (2009)
Mario Fischetti	Brasileiro	Salvador (2009)
Mary Zander	Argentina	Salvador (2009)
Bob Sinclair	Francês	Salvador (2010)
Desenvolvido pela autora a partir de pesquisa nos sites dos blocos e nas pesquisas de campo durante os anos de 2007, 2008, 2009, 2010. Fonte: Site de venda dos blocos e camarotes de carnaval.		

Durante a pesquisa de campo realizada nos carnavais de 2007 (*Skol Folia*), 2008 e 2010 (*Yes Club Bahia*), foi nítido perceber que a cada ano os blocos de música eletrônica apresentavam um crescimento vertiginoso no número de público pagante. Esse tipo de trio atrai, especialmente, a atenção dos jovens de classe média e alta, além dos turistas estrangeiros e nacionais. “A animação era grande dentro do bloco Skol, um dos maiores que passaram nesta terça pela Barra, especialmente dos turistas, que compõem a maioria dos integrantes” (CUNHA, 2009, s.p).

É nos blocos de trio e alternativos que a maioria dos brasileiros vindos outros estados se encontra, posto que eles representam cerca de 90% dos turistas que participam dessas entidades carnavalescas, enquanto 5% são turistas do interior da Bahia (INFOCULTURA, 2009, p.13).

Os turistas estrangeiros (Imagem 34), que optam em participar do carnaval se dividem em dois grupos: os com idades acima de 30 optam pelos blocos de matriz africana, os jovens na faixa etária de 20-29 anos preferem os blocos com DJs. Esse último grupo contabiliza a maior parcela do total, ocorrência que foi ratificada pela INFOCULTURA (2009, p.5). “Carnaval de Salvador é uma festa predominantemente voltada para os jovens. Em 2008, dentre os que *brincaram*, 42,5% tinham entre 10-24 anos e 37,5% entre 25-39 anos”.



Imagem 35: Forte presença de estrangeiros nos blocos de trio de música eletrônica (Skol Folia (2008), Yes Bahia Club (2010) e Bloco Salvador (2010), respectivamente).

O que se percebe, também, nos camarotes é que esses possuem a mesma estrutura de funcionamento adotada pelas boates, pois seu lucro é advindo do público masculino, o que permite “oferecer” convites para as moças esteticamente padronizadas pelo mercado da moda. Elas, mais uma vez, possuem a função de mostrar a qualidade do lugar e atrair o público masculino, através das fotografias que ornamentam as galerias do carnaval implantadas,

momentaneamente, nos shoppings da cidade e das páginas dos blocos carnavalesco na internet.

Diante desse cenário hedonista, os camarotes⁷⁴ e os trios elétricos de música eletrônica compartilham a mesma lógica, seguida pelos demais, privatizando os espaços públicos e vetando a participação popular dentro da maior festa de rua do mundo. Mas esse processo é o contrário do que prega a música eletrônica, desde sua gênese e pelo modo como foi inserida no carnaval baiano; sua ideologia, trazida pelos seus precursores, é de uma música não comercial e que se sustenta sob bases do coletivismo. Mas esse fato não é consumado, pois durante três anos foram observados os valores cobrados pelos organizadores em diferentes eventos na capital: no carnaval, em festas privadas e nas boates. Foi possível desenhar, de acordo com a Tabela 09 (discriminada na página 116), o perfil do público-alvo – baseado nas taxas salariais de um trabalhador soteropolitano de carteira assinada que em 2010 que recebe um salário mínimo de R\$ 510,00 – é composto por jovens de classe média e alta da cidade. Esses dois opostos dialogam entre si em uma relação extrema de segregação sócio-econômica existente nos dois lados: dentro e fora da corda e dos camarotes.

[...] cada um num endereço específico, apontando para uma segregação espacial bem nítida, passível de ser observada na paisagem como produto da articulação entre uma hierarquia social e uma hierarquia espacial, que caracteriza os usos no espaço urbano. Essa delimitação, bem marcada, separando a casa da rua, reduzindo o espaço público, apagando a vida nos bairros onde cada um se reconhecia, porque este era o espaço da vida, torna a cidade mais fria, anônima, funcional e institucionalizada (CARLOS, 2007, p.80).

74 Importante lembrar que alguns hotéis e pousadas constroem os seus camarotes utilizando seu próprio espaço, ou seja, eles não se apropriam do espaço público para montar sua estrutura.

Tabela 09: DJ's Internacionais no ano de 2008/2009/2010 em Salvador – Bahia				
DJ	Nome	Origem	Local / Ano	Valor (Sites de vendas)
Armin Van Buuren	Armin Van Buuren	Holanda	Bloco Skol Folia (2009) Circuito: Barra-Ondina	R\$ 250,00
Bob Sinclair	Christophe Le Friant	França	Bahia Café Hall (2008) Paralela	R\$ 80,00 (feminino - pista) R\$ 200 (feminino - camarote) R\$ 100,00 (masculino - pista) R\$ 250 (masculino - camarote)
			Bloco Salvador (2010) Circuito: Barra-Ondina	R\$ 250,00
Carl Cox	Carl Cox	Barbados	Espaço Cais Dourado (2008) Comércio	R\$ 50,00 (pista) R\$ 150,00 (feminino - camarote) R\$ 200,00 (masculino - camarote)
David Guetta	David Guetta	França	Bloco Skol Folia (2008) / (2009) Circuito: Barra-Ondina	R\$ 250,00
Dubfire (Deep Dish)	Ali Shirazinia	E.U.A	Sunrise After Carnaval (2009) Av. Oceânica	R\$ 120,00 (masculino) R\$ 80,00 (feminino)
Erick Morillo	Erick Morillo	E.U.A	Camarote Salvador (2009) Ondina	R\$ 660,00 (masculino) R\$ 485,00 (feminino)
FatBoy Slim	Quentin Leo Cook	Inglaterra	Bloco Skol Beats (2006, 2007, 2008) Circuito: Barra-Ondina	R\$ 250,00
Ian Carey	Ian Carey	E.U.A	Boate Madrre (2008) Pituba	R\$ 30,00 (feminino-pista) R\$ 40,00 (masculino - pista)

CAPÍTULO IV - Boate, Carnaval e Rave: Festas Segregadoras

Infected Mushroom	Erez Aizen / Amit Duvdevani	Israel	Boate Madrre (2008) Pituba	R\$ 50,00 (pista) R\$ 80,00 (camarote)
Inpetto	Dirk Duderstadt / Marco Duderstadt	Alemanha	Boate Madrre (2008) Pituba	R\$ 30,00 (feminino) R\$ 40,00 (masculino)
Mark Ursa	Marc Vandersmissen	Bélgica	Boate Madrre (2008) Pituba	R\$ 50,00 (pista) R\$ 80,00 (camarote)
			Bloco Yes Bahia Club (2010) Barra-Ondina	R\$ 250,00
Milk and Sugar	Michael Kronenberger / Steffen Harnin	Alemanha	Boate Madrre (2008) Pituba	R\$ 50,00 (pista) R\$ 80,00 (camarote)
Pete Tha Zouk	António Pedro Mendonça	Portugal	Camarote Salvador (2009) Ondina	R\$ 510,00 (masculino) R\$ 385,00 (feminino)
Pete Tong	Peter Tong	Inglaterra	Bloco Skol Folia (2009) Circuito: Barra-Ondina	R\$ 250,00
Steve Angello	Steve Josefsson Fragogiannis	Suécia	Camarote Salvador (2009) Ondina	R\$ 760,00 (masculino) R\$ 560,00 (feminino)
Tiësto	Tijis Verwest	Holanda	Bloco Yes Bahia Club (2008) Circuito: Barra-Ondina	R\$250,00
Tocadisco	Roman Böer	Alemanha	Camarote Salvador (2009)	R\$ 660,00 (masculino) R\$ 485,00 (feminino)
			Bloco Yes Bahia Club (2010) Ondina	R\$ 250,00
Yves Larock	Yves Larock Cheminade	Suíça	Bloco Yes Bahia Club (2009) Circuito: Barra-Ondina	R\$ 250,00
			Camarote Salvador (2009) Ondina	R\$ 760,00 (masculino) R\$ 560,00 (feminino)

Elaborado pela autora a partir de pesquisa em sites oficiais e de vendas de ingressos.

4.3 RAVES, UMA OUTRA SINTONIA

Nas últimas décadas, a mudança contínua da festa carnavalesca pode ser percebida, por exemplo, através da inserção de música eletrônica em um território onde, anteriormente, prevalecia o axé music. De tal modo, que Salvador e Região Metropolitana (RMS) convivem, atualmente, com a presença da música eletrônica – estilo materializado por festas denominadas raves que são promovidas e executadas pelos DJs (COSTA; NUNES, 2008, p. 115).

É incerto precisar quando ocorreu a primeira festa *rave*. Porém, algumas literaturas revelam que sua concepção estava associada a celebrações clandestinas por volta da década de 1980, na Inglaterra. Lá, os jovens, pobres, principalmente, espacializavam-se em galpões abandonados para ouvir música eletrônica oriunda dos Estados Unidos, como os gêneros *House*⁷⁵ provindo de Chicago e o *Techno*⁷⁶, desenvolvido nas garagens de Detroit. A razão para esses encontros estava nessa busca de lugares ermos onde se pudessem escutar música em alto volume e consumir bebidas alcoólicas e muitos outros tipos de drogas ilícitas (GUSHIKEN, 2004). O fenômeno das *raves* acontece essencialmente no ambiente urbano, mesmo ocorrendo em locais afastados desses centros, como foi o caso dos primeiros indícios em Manchester, na Inglaterra. Prédios abandonados, depósitos sem uso e antigos armazéns eram os lugares mais apropriados para a realização dessas festas.

O acontecimento clandestino, de pequeno porte, teria tido um nome: *Really Safe Heaven*. Traduzindo, diria que se tratava de inventar um “*Paraíso Realmente Seguro*”, frase na qual se insere a acrossemia da palavra *rave*. Para um ato ilegal, providencia-se um lugar de refúgio (GUSHIKEN, 2004, p.32-33, grifo meu).

A fim de celebrar a música eletrônica com apoio das drogas, especialmente do *ecstasy*⁷⁷, e associá-la mais às paisagens naturais, elas

75 Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

76 Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

77 *MDMA to be used as a possible diet pill with appetite suppressant properties. [...] MDMA remained almost an unknown substance until 1976 when psychotherapists, like Alexander T. Shulgin, who rediscovered MDMA in 1965, experimented with MDMA in marriage counseling sessions with patients. Therapists who used MDMA in counseling concluded that the substance*

migram da Inglaterra e se territorializam em Ibiza, uma ilha espanhola entre, os anos de 1987 e 1988, dando origem aos movimentos culturais *clubber*⁷⁸ e *dance*⁷⁹.

O terceiro ponto geográfico que possui notoriedade para a periodização das *raves* é a cidade praieira de Goa, na Índia. Essa região se transforma em um destino turístico para alguns *hippies* – grupo que não comunga com as injustiças, desigualdades e segregações sociais, já não aceita os valores tradicionais da classe média e das economias totalitárias. As festas nas praias, trazidas pelos europeus sob influência de Ibiza, se mesclam com a paisagem natural de Goa. A música deixa de ser apenas música e torna-se um cântico que ajuda a manter relações com a natureza e com misticismo indiano, através dos sons étnicos e do *rock psicodélico progressivo*. “A ênfase não era mais o ritmo, mas sim a ‘viagem’, proporcionada por uso intenso de efeitos de estúdio e de timbres exóticos” (ROCHA, 2006). Diferentemente dos estilos que se

was helpful in enhancing empathy and communication. In the early 80s, the therapeutic use of MDMA began to expand. [...] In an ethnographic study, Beck and Rosenbaum categorized the social worlds or scenes of MDMA users as college students, professional yuppies, New Age spiritualists, and music enthusiasts (1994:31). MDMA was once sold openly in bars and nightclubs in the early 1980s. [...] Adam, Clarity, XTC, X, E, M, Zen, and Ecstasy are some of the many street or black market names for MDMA. [...] Ecstasy is typically distributed as a pressed tablet, in capsule form, or as loose powder. [...] Ecstasy is a combination of illicit clandestine substances illegally manufactured in basement style labs by amateur chemists (MITCHELL, 2001, p.3-4-5-6).

MDMA é a abreviação de 3,4-metilenodioximetanfetamina. O MDMA foi sintetizado pela primeira vez para o uso psicoterapêutico em 1912 na Companhia Farmacêutica E. Merck em Darmstadt, na Alemanha, e MDMA foi patenteado oficialmente em 1914. Em 1939, pesquisadores testaram MDMA para ser usado como uma possível pílula de dieta com propriedades inibidoras de apetite. [...] O MDMA permaneceu praticamente como uma substância desconhecida até 1976, quando psicoterapeutas, como Alexandre T. Shulgin, que redescobriu o MDMA em 1965, experimentou o MDMA em sessões de aconselhamentos matrimoniais com pacientes. Terapeutas que usaram MDMA no aconselhamento concluíram que a substância foi útil para aumentar a empatia e a comunicação. No início dos anos 80, o uso terapêutico da MDMA começou a se expandir. [...] Em um estudo etnográfico, Beck e Rosenbaum categorizaram o mundo social ou cenas de usuários MDMA como estudantes universitários, profissionais yuppies, espiritualistas da Nova Era, e entusiastas de música (1994, p. 31). MDMA já foi vendida abertamente em bares e discotecas no início de 1980. [...] Adam, Clarity, XTC, X, E, M, Zen, e Ecstasy são alguns dos muitos nomes do mercado negro de MDMA. [...] O ecstasy é geralmente distribuído como um comprimido prensado, em forma de cápsulas, ou como o pó. [...] O ecstasy é uma combinação de substâncias ilícitas clandestinas ilegalmente fabricadas em laboratórios químicos de fundo de quintal por amadores (MITCHELL, 2001, p.3-4-5-6) (tradução da autora).

78 Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

79 Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

materializam na Inglaterra (House e Tecno) e em Ibiza (Dance), o *Psy-trance* se torna o símbolo dessas *raves* indianas e logo se desenvolve a vertente nacional *Goa Trance*⁸⁰. Porém, o fato em comum que conectam todas elas é que essas multidões de jovens eram unidas pelo consumo desenfreado de drogas.

Em meados dos anos 90, depois de um acordo de vistos entre Índia e Israel, legiões de jovens recém-saídos dos rígidos anos de serviço militar israelense passaram a se atirar nas *raves* de Goa. Graças a essa conexão, Israel se tornou o país onde o *psy-trance* teve o maior impacto do dia-a-dia. Lá, *psy-trance* toca no rádio, e um artista como Skazi é reconhecido por crianças na rua. Hoje, nomes com Infected Mushroom, Astrix, Analog Pussy e Astral Projection são conhecidos internacionalmente (ROCHA, 2006).

No final da década de 1980, esses jovens começam a transformar essas festas clandestinas de música eletrônica em grandes agrupamentos juvenis em torno do consumo de drogas, fato que remete ao inolvidável festival de *Woodstock*, na década de 1970, e no *Rock in Rio*, na década de 1980. Esses acontecimentos dão margem a uma série de estudos que percorria o universo jovem. Mais tarde, essa ideia de multidão vai se tornar muito frequente, gerando uma inquietação social, que o sociólogo inglês Stanley Cohen (1972) conceitua como pânico moral⁸¹.

O pânico passa a ser entendido como “[...] uma reação de alarme exagerado da sociedade em relação a uma manifestação cultural como representante do perigo social [...]” (ANDRADE; MACRAE; DUPLAT; MALHEIRO; VARGENS, 2008a, s.p). Por outro lado, o termo ‘moral’ se refere a uma atitude ideológica da “[...] sociedade para com os cidadãos usuários de

80 Verificar Anexo (Estilos Musicais - 02).

81 *Folk Devils and Moral Panics* was published in 1972. It was based on my PhD thesis, written in 1967-69 and the term ‘moral panics’ very much belongs to the distinctive voice of the late Sixties. Its tone was especially resonant in the subjects then shared by the new sociology of deviance and the embryonic cultural studies: delinquency, youth cultures, subcultures and style, vandalism, drugs and football hooliganism (COHEN, 2002, p.VII).

Demônios Populares e Pânicos Morais foi publicado em 1972. Foi baseado em minha tese de doutorado, escrita em 1967-69 e o termo ‘pânicos morais’ pertence muito às vozes únicas da final dos anos sessenta. Seu tom era especialmente ressonante nos temas que partilhavam pela nova sociologia do desvio e dos estudos culturais embrionários: delinquência, culturas juvenis, sub-culturas e estilo, vandalismo, drogas e selvageria no futebol (COHEN, 2002, p.VII) (tradução da autora).

substâncias psicoativas ilegais [...]” (idem, 2008a, s.p), que são avaliados, finalmente, na mesma instância que os criminosos. Portanto, no final da década de 1970, esse conceito vai ser utilizado por acadêmicos britânicos e franceses para “[...] entender a adoção de medidas drásticas de controle social relacionados a fenômenos culturais” (idem, 2008a, s.p)

Os receios locais migraram para a mídia, ganharam dimensão de problema sociopolítico e passaram a ser tidas como questão de Estado. Foram necessários poucos anos para que o fenômeno da multidão *rave* ganhasse as dimensões numéricas, econômicas e políticas que fizeram dessa festa viajante provavelmente o mais importante, se não isto pelo menos o mais visível, fenômeno da cultura jovem na década de 1990 (GUSHIKEN, 2004, p.33-34).

4.3.1 SOONONMOON MATERIALIZANDO RAVES

Os primeiros indícios das *raves* no Brasil aconteceram simultaneamente em Arraial D’Ajuda e Trancoso, no sul da Bahia. Os responsáveis por suas implantações foram alguns poucos *DJs* brasileiros, que retornaram ao país após presenciarem essas celebrações na Europa e na Índia, além dos muitos estrangeiros. Já em 1995 as festas *raves* tomam uma proporção maior e se dissipam pelo país (ABREU, 2005, p. 35). Essa expansão pelo território nacional aumentou o ciclo do contrabando de drogas sintéticas, como o *ecstasy*, pois é no ano de 1994 que as primeiras remessas de drogas vindas de Amsterdã são apreendidas em São Paulo.

As primeiras remessas significativas de “êxtase” chegam a São Paulo em 1994, vindas principalmente de Amsterdã. Nesse momento ainda não havia traficantes de “êxtase”, algumas pessoas traziam os comprimidos e os revendiam seletivamente a amigos em clubes noturnos (ALMEIDA, 2000, p.6).

Em entrevista realizada no dia 04/04/2010, o *DJ* Nazca – importante personagem que presenciou o início desses festivais na Bahia – descreve a organização das primeiras *raves* na Bahia como predominantemente

estrangeiras ocorridas em barracas de praias e realizadas durante as comemorações do ano novo. Poucos anos depois elas se tornaram mais recorrentes e eram efetuadas em datas esporádicas durante o ano, porém seguiam a mesma regra, e eram produzidas e executadas por estrangeiros para um público restrito.

A primeira festa oficial, contemplada pela música eletrônica em Salvador, foi produzida pelo grupo Soononmoon no ano de 1997. O próprio *DJ Nazca*, primórdio remanescente desde a antiga formação desse grupo, afirma que ela aconteceu ao ar livre em um local em frente ao Hotel Sofitel Quatro Rodas em Itapoã, e se chamava *Antes da Tempestade*. Hoje em dia esses eventos, não somente na Bahia, atraem muitos jovens, movimentam um mercado de música, turismo, produção de eventos que têm na rede mundial de computadores o seu principal ponto de encontro.

Fiz e toquei numa festa chamada *Antes da Tempestade*; essa foi a primeira festa da *Soononmoon* e a primeira festa do Norte-nordeste do Brasil, fora, claro, Trancoso, no Sul da Bahia, que já presenciava certa movimentação *raver* desde o comecinho dos anos 90, mas em Trancoso as festas eram mais *gringas*⁸², não eram produções nacionais, e eram festas *free*⁸³, pequenas, mas absurdas! [...] Essa foi a primeira de Salvador, aconteceu ao ar livre, no espaço do Juvená, em frente ao *Hotel Sofitel Quatro Rodas*, em Itapoã, eu ajudei a fazer a festa com os membros do coletivo *Soononmoon* na época, porém eu sou o único original da *Soononmoon* até hoje na ativa (DJ NAZCA, 04/04/2010) (Entrevista 02)

Após a primeira *rave* em Salvador, as demais produzidas pelo grupo *Soononmoon* foram realizadas em locais apropriados para sua materialização. “A produção de festas em lugares ermos, com seus muitos mistérios, implicava na ampliação da sensibilidade por música alta, luzes intensas e decorações psicodélicas” (GUSHIKEN, 2004, p.41). Para isso, foi escolhido, em Camaçari, na Região Metropolitana de Salvador, o Rancho Paraíso, localizado no Vale da Aurora, a 3 km antes do pedágio da Linha Verde. Na fotografia da área total do

82 Estrangeiras.

83 Gratuitas.

Rancho Aurora (Imagem 36) pode-se perceber que a paisagem escolhida está dentro de uma área verde e sem nenhuma construção ao redor.



Imagem 36: Entrada do Rancho Aurora, abaixo o lago e a tenda circence principal onde os principais DJs executam a música

Camaçari é o segundo município desta análise, pois dentro da perspectiva de música eletrônica, é nesse espaço que as *raves* se concretizam. Elas se espacializam na aérea rural desse município, estando muito afastada do centro comercial ou até mesmo do Polo Petroquímico. As pessoas que chegam para a festa são, na grande maioria, jovens, predominantemente soteropolitanos, das mais variadas classes sociais. O município apresenta uma considerável concentração populacional, com cerca de 234.558 habitantes, conforme o senso do IBGE extraído do próprio site em 12/05/2010. Esse fato pode ser entendido como decorrência da implantação do Polo Petroquímico e do complexo da montadora automobilística Ford

Outro elemento importante para esse diagnóstico se apresenta através da instalação de pessoas provenientes das metrópoles sulistas do país de forma planejada para ocupação dos cargos nos dois polos industriais de Camaçari. A “[...] (construção de condomínios para as classes média e média

alta) e melhores indicadores de educação e rendimentos neste município” (FERNANDES, 2008, p. 53) favoreciam-lhes com bons níveis de moradia. O contrário ainda se aplica quando se vislumbra aqueles que não tiveram as mesmas condições de vida, já que migraram espontaneamente do interior do próprio estado aventurando uma incorporação ao sistema trabalhista no polo industrial de Camaçari.

Desde a sua formação, nos anos de 1997, o grupo já realizou dezenas de festas intituladas: *Pulsar*, *Aurora* e foi o único na Bahia a produzir a *Earthdance*⁸⁴; todas as festas acontecem sem nenhum patrocínio governamental e são totalmente privadas. Porém, o DJ Nazca expõe que há alguns patrocinadores e apoiadores como “[...] a loja Sement’s no começo de tudo, o energético Burn, a cerveja Skol, a Rádio Metrópole FM e seu programa Metrópole Beats. Mas, no geral, é tudo por nossa conta e risco mesmo” (DJ NAZCA, 04/04/2010) (Entrevista 02).

De acordo com o sócio majoritário da Soonomoon, cada *rave* produzida por seu grupo consegue faturar entre R\$ 40 mil a R\$ 70 mil, mas ele admite que essa margem “Nem sempre é lucro, sempre é risco” (DJ NAZCA, 04/04/2010) (Entrevista 02), ao contrário da boate Madrre, que em apenas uma noite pode faturar até R\$ 100 mil. Enquanto essa última já tem a estrutura montada, a primeira necessita arcar com todos os equipamentos de som, aluguel de ambulância e paramédicos, estruturas metálicas, banheiros químicos, abastecimento com alimentos e bebidas, além do aluguel do espaço

84 *A Global Collaboration Since 1997 [...] Earthdance is the world's largest synchronized music and dance festival for peace. Since its inception, Earthdance has been held annually in over 500 locations in 80 countries with all events simultaneously joining together in the Prayer for Peace – a powerful moment of coherent intention. Each public Earthdance event commits 50% of its profits to a charity that falls into one of the following categories: * The Welfare of Children and Urban Youth, * Indigenous Peoples and Cultures, * International Relief and Development, * Environmental Sustainability and Protection, * Organizations that Promote Peace* (<http://www.earthdance.org>).

Uma Colaboração Global Desde 1997, [...] Earthdance é o maior festival sincronizado de música e dança para a paz mundial. Desde a sua criação, Earthdance tem sido realizado anualmente em mais de 500 localidades em 80 países com todos os eventos iniciados simultaneamente com uma Oração pela Paz – um momento forte de intenção coerente. Em cada evento Earthdance há o comprometimento de direcionar 50% dos lucros para uma instituição de caridade que se insere numa das seguintes categorias: * O bem estar das crianças e a da juventude urbana, * Povos e Culturas Indígenas, * Socorro Internacional e Desenvolvimento, * Sustentabilidade e Defesa Ambiental, * Organizações que promovem a paz (<http://www.earthdance.org>) (tradução da autora).

(Imagens 37, 38, 39 e 40). A contratação dos DJs internacionais ocorre da mesma maneira que na boate; quando eles estão em turnê pelo país coloca-se a solicitação na lista e, se atendido, eles pagam apenas o cachê.



Imagem 37: Ambulância e paramédicos permanecem durante toda a realização do evento.



Imagem 38: Banheiros químicos que são trazidos um dia antes da realização da festa.



Imagem 39: O energético *Burn* é um dos patrocinadores das *raves* promovidas pela *Soononmoon*



Imagem 40: Alguns seguranças fazem rondas para evitar qualquer entrada de pessoas sem pulseira de identificação. Alguns destes são policiais civis que detêm indivíduos que possam realizar tráfico de drogas; porém, eles não impedem que o uso delas seja feito pelos participantes.

Assim como qualquer festa privada, a *rave* também possui os artifícios de separar os que pagam daqueles que não pagam pelos ingressos. Porém, não é comum a presença de pessoas que chegam até o local e não possuem ingressos. A entrada desse local é vigiada por seguranças e cães farejadores, homens e mulheres para realizarem revistas, diferentes pulseiras de identificação para convidados e público geral. Esse processo é alegado pelo DJ Nazca como necessário, pois evitará que algum sujeito entre com uma quantidade excessiva de drogas ou alguma arma que venha ferir a integridade física dos participantes, além de alimentos e bebidas. Assim, “[...] os processos da repartição disciplinar tinham seu lugar entre as técnicas contemporâneas de classificação e de enquadramento” (FOUCAULT, 1999, p. 181) para manter uma ordem milimetricamente arquitetada pelos mecanismos de domínio dos organizadores da festa.

Para sair e chegar nessa festa, é necessário recorrer aos automóveis próprios, ou a transportes coletivos, a vans ou ônibus que são conhecidos por *bate-e-volta*; essa alternativa é majoritária nas *raves* (Imagem 41). Essa última opção é disponibilizada pelos próprios participantes através de uma rede de serviços que se estabelece no site de relacionamento *Orkut*. Os transportes custam em média R\$15,00 apenas para o serviço de locomoção. Mas empresas de turismo, como *Guinho Viagens*, oferecem alguns outros serviços, além do transporte (serviço de bordo, coordenador de grupo, ingresso do evento e cobertura fotográfica), e o valor destinado é de R\$ 55,00. Essas empresas não são utilizadas apenas pelos soteropolitanos, mas sim por pessoas de outros estados, como Sergipe – fato percebido na saída de campo do dia 26/10/2009. Esses ônibus possuem ar condicionado, música temática e bebidas incluídas, e o preço para tal serviço gira em torno de R\$ 60,00.



Imagem 42: Os *Bate-Voltas* buscam por locais estratégicos para levar e trazer os participantes, se eles encontram na Frente do Shopping Iguatemi ou no Campo Grande.

Em uma *rave*, o *DJ* possui o poder de conduzir uma massa uniformizada, mesmo que em um pequeno período de tempo, durante sua apresentação. Eles são classificados e reconhecidos através do estilo musical

que costumam executar, têm credibilidade junto ao público devido à criatividade na mixagem de antigos clássicos e experimentações de novos “hits”. O público pode ou não reagir bem a essa escolha musical. Além da inventividade, é necessário um bom conhecimento dos aparatos tecnológicos para que seja possível utilizá-los quando mesclados com uma boa performance nas apresentações ao vivo (Imagem 42).



Imagem 42: Durante noite e dia, os DJs se revezam para oferecer mais de 10 horas de música ininterrupta

Neste contexto a qualidade de um DJ depende, também, da sua sensibilidade e intuição para sentir a disposição do ambiente para a experimentação e da sutileza (ou radicalidade) com que mescla novidades com faixas conhecidas dos frequentadores, sem deixar a energia, a animação, o *vibe* desaparecer da pista (SÁ, 2003, p. 164).

Nos materiais impressos (Imagem 43), assim como na internet, utilizados pelos organizadores do evento, as imagens, as cores e as ilustrações têm a peculiaridade de remeter ao domínio mágico da natureza. As fotos e nomes dos DJs aparecem em torno do mesmo, pois são eles que sustentam o discurso do poder da transcendência. A peculiaridade da estética sonora da música eletrônica em questão, o *psytrance* - estilo musical predominante na *rave* - é composto por técnicas musicais de repetição e aceleração, as quais têm poder de agir sobre o comportamento do homem, sobretudo quando o mesmo utiliza-se de psicotrópicos para potencializar ainda mais as sensações.



Imagem 43: Panfleto eletrônico da festa Aurora realizada pela Soononmoon no ano de 2007

Para alterar ainda mais os estados de consciência, vai-se ao encontro de paisagens e odores da natureza, energéticos, bebidas alcoólicas e drogas lícitas e ilícitas. O consumo de ácido, herança de décadas anteriores do movimento hippie, é o caso típico em que 'se vê sons e se sente cores' (CAMARGO, 2008, p. 48).

A questão do consumo de drogas nas raves é muito ampla e envolve diversos segmentos da sociedade. Antes, os participantes faziam uso dos alucinógenos de forma um pouco mais livre, e não havia muita preocupação em detê-los. Atualmente, esses festivais tentam, mas não conseguem eficazmente controlar o uso dos psicoativos, porque os indivíduos se utilizam de outros artifícios para burlarem a segurança do local.

Isso faz com que o grupo *Balance Redução de Danos* coloque em prática, a partir do ano de 2006,

uma equipe de profissionais que age nesses tipos de eventos de música eletrônica de *psytrance*, onde o consumo de drogas é tão grande quanto em qualquer outro. O grupo oferece informações sobre prevenção de overdoses, distribuição de preservativos para os grupos de comportamento sexual de alto risco, aqueles que, ao uso excessivo de drogas produzem EAC (Estados Alterados de Consciência) e podem praticar sexo com risco de contaminação de uma DST (Doença Sexualmente Transmissível) (ANDRADE; MACRAE; MALHEIRO; PRATES; VARGENS, 2008, s.p).

Uma das ações realizadas no projeto global realizado pelo Coletivo de Redução de Danos em festas e festivais de música eletrônica, compreende a prestação de cuidados clínicos e o Acompanhamento

Terapêutico de usuários que estejam em situação de risco físico e psíquico em função do uso de SPAs/Drogas. Sabe-se que tais substâncias (a exemplo do LSD-25) podem produzir estados alterados de consciência (ou estados dissociativos da experiência egoica) **potencializados pela experiência auditiva e corporal da música psytrance.** (DUPLAT; ANDRADE; MACRAE; MALHEIRO; VARGENS, 2008, s.p) (*grifo meu*).

Contudo, o ambiente das *raves* produzido pela Soononmoon é composto por muitas luzes frenéticas, cores fluorescentes, malabaristas com fogo, artistas circenses e muitas outras formas de produzir efeitos visuais psicodélicos capazes de induzir sensações alucinógenas. Mas é a própria música que consegue sozinha causar tais resultados: a predominância do estilo *psytrance* não é apenas uma coincidência, sua ação sobre o homem pode causar efeitos similares aos dos psicotrópicos (Imagem 44).



Imagem 44: Mesmo de dia, os entorpecentes ajudam o público a manter-se “sintonizado” com a música.

Na pista de dança a linguagem é corporal, e o máximo que se realiza de comunicação é feito com um sinal, um sorriso, um abraço, mas o objetivo ali é responder com o corpo aos impulsos emanados pelo som que sai das caixas, que geralmente tem um grave bastante acentuado (BALDELLI, 2004, p.5).

Nessas festas, a busca da transcendência propicia diferentes tempos-espacos. O ato da dança não é coletivizado, é individual como a própria ótica da modernidade. Chêne (2006) descreve esse ato como uma *Dança do Afastamento*, aludindo o modo como os indivíduos se comportam na atual

sociedade, na qual é transmitida através do comportamento representado na maneira de dançar aleatoriamente:

É preciso investigar essa elaboração e o próprio ato de dançar porque eles são os sintomas de um ato corporal específico do mundo urbano relacionado simultaneamente à estética e ao social. A maneira pela qual, por exemplo, as pessoas se comportam no espaço público está ligada a essa maneira de dançar, porque é a mesma forma corporal que se manifesta (CHÊNE, 2006, p. 142).

As pessoas que participam podem utilizar todas as áreas possíveis. Como a *rave* tem duração de mais de 18 horas, os participantes chegam mais cedo para montar as barracas, localizadas ao redor de um lago. Para aqueles que não as possuem, a solução encontrada é aconchegar-se na tenda do grupo *Balance Redução de Danos*, que tem, na sua estrutura, esteiras pelo chão. Os ingressos são vendidos por lote um mês e meio antes do evento. Quanto mais cedo se adquire, mais barato é o preço; o primeiro lote, normalmente, é de R\$ 25,00, o segundo de R\$ 35,00 e, a partir do terceiro, é de R\$ 45,00. Esse valor é referente a uma festa com mais de 18 horas de música.

Não foi percebida nenhuma prática segregacionista no ambiente interno, pois todos territorializam-se de maneiras distintas, comungando do mesmo espaço geográfico (Imagem 46). Não há nenhum espaço privado, ou até mesmo direcionado para determinada classe social, pois os ingressos possuem o mesmo valor tanto para homens quanto para mulheres. A única reclamação feita por todos os participantes é em relação ao preço dos produtos comercializados, já que são inflacionados. O produto mais procurado é a água mineral, em decorrência da desidratação por uso de drogas como *ecstasy*; uma garrafa de 500 ml custa aproximadamente R\$ 4,00; isso é motivo para que as pessoas burlem a segurança e tragam consigo seus alimentos e bebidas escondidos dentro das mochilas ou barracas de acampamento (Imagens 45 e 47).



Imagem 45: Área destinada ao camping: inferior e superior



Imagem 46: Diversidade de público



Imagem 47: Área para descanso do grupo Balance Redução de Danos

Além de perceber a prática da dança, foi importante a realização da saída de campo para conversar diretamente com um público muito diversificado, pois as entrevistas fechadas mostraram que a *rave* produzida pela *Soononmoon* atrai um público significamente heterogêneo e de diferentes classes sociais. Nas *raves*, os processos compreendidos são de múltiplas identidades, cada indivíduo munido da sua individualidade faz do espaço um território com valor simbólico. Uma delimitação de espaços, mesmo que momentânea, se apresenta como um retrato dos elementos que vêm contribuindo para a construção de um individualismo moderno (CARLOS, 2007).

The background features a series of vertical bars of varying heights and colors, including green, blue, and purple, set against a black background. The bars are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, resembling a stylized cityscape or a digital data visualization.

Considerações Finais

5.1. ÚLTIMOS ACORDES

A música é uma das mais antigas formas de comunicação entre os homens, utilizada muitas vezes como forma de celebração religiosa e profana. Reflete as mudanças oriundas da sociedade que a constrói, a transforma e a consolida como identidade no espaço. A ação humana no espaço foi base para que diferentes gerações analisassem a sociedade na qual viviam e também trouxe a possibilidade da abordagem cultural do espaço geográfico, uma vez que uma produção ético-estética pode revelar todo um contexto socioespacial.

As transformações ocorridas durante o século XX alteraram, significativamente, o comportamento social dos indivíduos, através, por exemplo, da modernização das cidades, das alterações na paisagem, da inserção de objetos no dia-a-dia. Fervia-se dentro dos centros de pesquisas a pulsação pela modernidade e pela ânsia na criação de artefatos que proporcionassem mais velocidade ao cotidiano.

Os ritmos naturais da vida e do corpo humano começaram a ser alterados a partir da modernização urbana, pois o novo ritmo da cidade era o mesmo ordenado pelas máquinas. Por exemplo, a velocidade dos transportes e a rapidez na produção de produtos e insumos nas fábricas, em um período curto de tempo, vão distorcer o sentido psicológico desse tempo, modificando, significativamente, o relógio biológico do indivíduo. Esse tempo toma uma nova proporção, pois ele pode ser diferente em um mesmo plano físico.

Para compreender as práticas sociais a Geografia tem utilizado-se, nos últimos anos, da Literatura como uma ferramenta de estudo, pois toda obra literária é construída sob o arcabouço do espaço geográfico. Porém, esta pesquisa buscou associar-se à música para obter tal entendimento, já que muitas delas conseguem referenciar ou contestar esse espaço.

A capital baiana foi institucionalizada pelas autoridades governamentais, como a *Terra do Axé*. Esse título referencia, principalmente, a sonoridade de Salvador. Em cada bairro a musicalidade é diferenciada, mesmo que seja desenvolvida por pessoas ou objetos. No Pelourinho, os sons dos berimbaus anunciam aos visitantes a entrada em um espaço plasticamente turístico. Os outros sentidos incrementam a sensibilidade do indivíduo nesse ambiente,

através das cores fortes e vibrantes dos casarões e das vestes das baianas, dos odores provenientes do azeite de dendê e dos incensos. Tais elementos diferenciam o Pelourinho, por exemplo, do Iguatemi, já que esse é orquestrado pelos sons procedentes das buzinas dos carros em trânsito frenético, do barulho dos pedestres, além dos gritos dos ambulantes que comercializam seus produtos nos pontos de ônibus e na Estação de Transbordo do Iguatemi. Por isso, essa música cotidiana é percebida de diferentes formas pelas pessoas que transitam nesses espaços.

Ao longo da história humana, os aprimoramentos tecnológicos foram acompanhados por muitos engenheiros e músicos, que puderam desenvolver, vertiginosamente, a partir de meados do século XX, instrumentos musicais eletroacústicos. Mesmo rudimentares, eles foram se tornando populares entre os estudiosos das ciências acústicas e exatas, o que veio favorecer aos musicistas e engenheiros de som a possibilidade de encontrarem a harmonia sonora necessária para a concepção da música eletrônica.

Na Europa, emergiam os primeiros compositores vanguardistas que se apropriaram das técnicas dos instrumentos e dos objetos urbanos para comporem as primeiras canções da inédita música eletrônica. Franceses e alemães desenvolvem as chamadas *Musique Concrète*, em 1948, e a *Elektronische Musik*, em 1950, respectivamente. Essas migram, simultaneamente, para os Estados Unidos, onde foi desenvolvida a *Tape Music*, nos anos de 1960.

Após a intensa modernização dos aparelhos musicais, desenvolvida nos institutos de pesquisa e nos centros acadêmicos, esses se tornam disponíveis para o consumo, desenvolvendo um tímido mercado consumidor. O barateamento e a portabilidade, no início da década de 1970, conduziram outros sujeitos a adotá-los, como foi o caso do grupo musical *Kraftwerk*, na Alemanha, que popularizou o estilo de música eletrônica pelo mundo. No Brasil, a representatividade de adeptos da música eletrônica ainda era pequena, mas alguns paulistanos, dentro do conjunto dos pesquisadores, utilizavam alguns desses aparelhos. Porém, em decorrência da precariedade dos materiais no mercado para o processo de gravação algumas táticas eram empregadas para substituir os artigos em falta.

A música eletrônica foi, paulatinamente, favorecida no início da década de 1980, em decorrência do rápido avanço das técnicas e da fluidez das informações pela malha geográfica. Em diversos países, os novos músicos e grupos atentaram para os aparelhos eletrônicos para produzirem música, juntamente com a sua respectiva singularidade cultural, que vai produzir muitas sonoridades e estilos musicais. Até então, ela foi associada às práticas não comerciais e alternativas. Porém, quando é absorvida para a esfera da cultura de massa, a indústria fonográfica vai segmentando o seu público e transforma a música em mais um produto rentável para os grandes detentores do capital que a hiper-valoriza.

Em Salvador, essa segmentação musical é visivelmente espacial, pois a cidade, ao ser construída, tem no seu projeto arquitetônico a valorização da divisão hierárquica social e do individualismo moderno nos agrupamentos por classe econômica. A lógica é a mesma nas grandes cidades brasileiras, quando separa e divide os seus moradores em função apenas das formas de apropriação da propriedade do solo urbano. Os mais ricos escolhem habitar em áreas mais nobres da cidade, como a Orla Marítima e o Novo Centro Econômico nos arredores dos bairros centrais como Pituba, locais esses com melhores equipamentos urbanos e com grande disponibilidade dos mais variados serviços. Já para a massa de desfavorecidos, que foram expurgados e “alocados” em áreas distantes dos centros econômicos e culturais, como o Subúrbio Ferroviário e o Miolo, faltam-lhes até mesmo os serviços mais básicos como uma moradia adequada.

A segregação espacial é materializada pela falta de infraestrutura pública para a democratização do lazer daqueles que habitam as áreas populares, porque democratizá-los seria também abrir mão dessa segregação espacial. Já o lazer privado é reservado, em grande parte, para aqueles habitantes das áreas nobres, pois os valores financeiros destinados ao seu uso não comungam com a realidade vivida pelos pobres que têm os piores níveis salariais ou encontram-se desempregados.

A primeira forma de entretenimento analisada foi a **boate**: uma estrutura de lazer noturno direcionada, principalmente, para a execução de música eletrônica. Nela, a observação do ambiente foi importante, pois observar e

apreender o momento pôde transcrever, sensivelmente, os aspectos segregacionistas. Dentre eles principalmente está o preço dos ingressos e o valor cobrado pelos produtos e serviços internos.

O carnaval se apresenta com nitidez como o uso do espaço público para geração de renda de alguns grupos privados que segregam os foliões “pipocas”, além daqueles indivíduos de baixa renda que participam informalmente da festa, trabalhando ou divertindo-se, enquanto o grupo de influência econômica age sobre o território público com a finalidade de apropriação para a geração de lucro através dos **Camarotes e blocos de carnaval** patrocinados muitas vezes por empresas multinacionais. No “carnaval eletrônico” a realidade não é diferente, porque os ingressos cobrados para participar como “associado” não permitem que os foliões de classes econômicas mais baixas paguem por eles. As ruas da Barra e da Ondina que antes eram trafegadas por eles, agora dão passagem, tranquilamente, para os trios, os DJs e os foliões, na sua grande maioria estrangeiros e jovens brasileiros de classe média.

Nas **raves**, o processo não é diferente. O ingresso em si não é um grande empecilho financeiro, porém o acesso até o local e a alimentação demanda maiores despesas, pois os valores inflacionam à medida que a procura pelo produto é maior. Dentro do espaço interno da *rave* não foi percebida a prática da segregação, porque todos os participantes podem assumir múltiplas territorialidades. Porém, aqueles que não podem sustentar, financeiramente, um dia de festa não participam, ainda mais o Rancho Aurora estando tão distante dos demais equipamentos urbanos e das edificações. Mas a própria constituição desse tipo de música veio excluindo paulatinamente a tentativa de aproximação dos indivíduos pobres, que possuem somente o acesso aos ritmos mais difundidos de forma agressiva pelo mercado fonográfico baiano.

Desse modo, pode-se afirmar que a música é também uma forma de pesquisar a espacialização humana e avaliar as suas consequências em um contexto maior, que inclui o espaço e as representações culturais. Essa pesquisa apoiou-se nas teorias científicas para compreender as práticas do cotidiano, a fim de trazer um resultado que transcrevesse uma realidade

mascarada pelo discurso de uma música alternativa. O diálogo entre a música eletrônica, espaço urbano, entretenimento e segregação trouxe à discussão condições básicas para futuras análises que possam preencher lacunas vindouras de um estilo musical que se popularizou em uma festa massiva, de grande repercussão, e selecionando os que dela participam.



Referências Bibliográficas

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Carolina de Camargo. **Raves: Encontros e Disputas**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

ALMEIDA, Paulo Henrique de. **A Economia de Salvador e a Formação de sua Região Metropolitana**. In: Inaiá M. M. de Carvalho; Giberto Corso Pereira. (Org.). Como anda Salvador. Salvador: Edufba, 2006, v. , p. 11-53.

ALMEIDA, Stella Pereira de. **Primeiro perfil do usuário de “êxtase” (MDMA) em São Paulo**. São Paulo, 2000. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo – Instituto de Psicologia.

ANDRADE, M. M.; MACRAE, E.; MALHEIRO, L.; DUPLAT, I.; PRATES, A. . **Drogas Sintéticas (LSD-25, Ecstasy e Afins), Música Eletrônica e Pânico Moral**. In: CONGRESSO DA ABRAMD sobre drogas e dependência, 1, 2008, São Paulo. Resumos Científicos, 2008a. São Paulo.

ANDRADE, M. M.; MACRAE, E.; MALHEIRO, L.; PRATES, A.; VARGENS, M. C. L. **Aspectos Clínicos de Cuidados e Acompanhamento Terapêutico de Urgência em Ações de RD em Festas e Festivais de Música Eletrônicos**. In: CONGRESSO DA ABRAMD sobre drogas e dependência, 1, 2008, São Paulo. Resumos Científicos, 2008c. São Paulo.

ARANGO. Julián Jaramillo. **Homens, máquinas e homens-máquinas: o surgimento da música eletrônica**. 2005. Dissertação de Mestrado em Multimeios – UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas.

ATARDE, Jornal. **Bloco Skol traz batidas eletrônicas para a Barra**. 25/02/2009

Acessado em: 01/03/2009.

Disponível em: <http://www.atarde.com.br/carnaval/noticia.jsf?id=1083945>

AZEVEDO Ricardo, Axé Music – **O Verso e o reverso da música que conquistou o Planeta, Salvador**, Ed. Alpha Co Editora 128 páginas, 2007

BALDELLI, Débora Peixoto. **A Música Eletrônica dos DJs e a Produção de uma 'Nova Escuta'**. In: Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-LA, V, 2004, Rio de Janeiro

Disponível em: <(www.hist.puc.cl/iaspm/rio/.../DeboraBaldelli.pdf)>.

REFERÊNCIAS

Acesso em: 28 de maio de 2009.

BAPTISTA Murilo Campos. **O uso de êxtase (mdma) na cidade de são paulo e imediações: um estudo etnográfico**. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal de São Paulo - Escola Paulista de Medicina. Programa de Pós-Graduação em Psicobiologia. 138p. 2002

BARBOZA. Nelson Alves. **Cinema - Arte, Cultura, História. Rio de Janeiro. 2007 ed.** 320 p.

BARROSO, Koldo. **Electronic Music Definition**. In: Intuitive Music Website. 19 de Agosto de 2003. Disponível em: <http://www.intuitivemusic.com/electronic-music-definition> Acesso em: 05 de fevereiro de 2009.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**; tradução Marcus Penchel, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

BELANCIANO, Vítor. **Love Parade A festa que nasceu com a queda do muro de Berlim e morreu com a tragédia de Duisburgo**. 27.07.2010. Disponível em: http://linguistica.publico.clix.pt/Cultura/a-festa-que-nasceu-com-a-queda-do-muro-de-berlim-e-morreu-com-a-tragedia-de-duisburgo_1448947 Acessado em: 01/08/2010.

BELLEBONI, Luciene. **A difícil relação entre imagem e som no audiovisual contemporâneo**. 2004. II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Florianópolis, de 15 a 17 de abril de 2004.

BORGES. Paula Alice Baptista. **Encenações da Identidade e do Carnaval em Esse Glauber e Vixe Maria! Deus e o Diabo na Bahia**. Salvador. Dissertação de mestrado Universidade Federal da Bahia Instituto de Letras. 110p. 2008

BOURDIEU, Pierre. **Os três estados do capital cultural**. Escritos de Educação. Org. Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Ed. Vozes, São Paulo, 1998.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Tradução: DIAS, Maria Carmelita Pádua. Revisão técnica: VAZ, Paulo. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

REFERÊNCIAS

BRITO, Cristóvão. **A estruturação do mercado de terras e habitação em Salvador-BA a partir de 1970**. Geotextos - Revista da Pós-Graduação em Geografia da UFBA, Salvador, v. 1, p. 51-80, 2005.

BRITO, Cristóvão. **Revisitando o conceito de território**. RDE. Revista de desenvolvimento econômico, Salvador-BA, n. 6, p. 12-20, 2002.

BRITTOS, Valério Cruz ; OLIVEIRA, Ana Paola de. **MTV, sucesso musical e cena alternativa**. Música Hodie, v. 6, p. 97-126, 2006.

CAMARGO, Alexandro Francisco. **Festas Rave: uma Abordagem da Geografia Psicológica na Identificação de Territórios Autônomos**. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, Cuiabá, 2008.

CAMAROTE SALVADOR. **Camarote Salvador - Line Up dos Sonhos**.

Acessado em: 15/03/2009

Disponível em: <http://www.camarotesalvador.com.br/>

CAMPOS, Áurea; CERQUEIRA, Eufrosina; SATTLER Miguel. **Ruídos Urbanos na Cidade de Feira de Santana**. In: ENTAC 2002 - Cooperação e Responsabilidade Social, 2002, Foz do Iguaçu. Anais do IX Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído. Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

CANEPA, Laura **“Expressionismo alemão”**, in Fernando Mascarello (org.), História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus, 2006.

CARDOSO FILHO, J. L. C.; JANOTTI JUNIOR, J. S. . **A Música Popular Massiva, o Mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. In: Jeder Janotti Junior; João Freire Filho. (Org.). Comunicação e Música Popular Massiva. 1ª ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006, v. , p. 11-24.

CARLOS Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. Edição Eletrônica/LABUR São Paulo, 2007

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O Espaço Urbano. Novos Escritos sobre a Cidade**. São Paulo. Ed. Contexto, 2004.

REFERÊNCIAS

CARNASITE, **Seu primeiro Carnaval? Nunca foi a uma micareta? Então saiba um pouco mais sobre essa festa maravilhosa!** Disponível em: <http://www.carnasite.com.br/v4/abcdafolia/>
Acessado em: 18/09/2008

CARNEY, G. O. (Org). **The sounds of people and places: a geography of American music from country to classical and blues to bop.** 4 ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.

CAVALCANTE, José Luiz. **A Lei de Terra de 1850 e a Reafirmação do Poder Básico do Estado sobre a Terra.** Revista Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo do Estado. São Paulo. Edição nº 2, Ano 1, Junho. 2005. Pag. 2. Disponível em:
<<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao02/materia02/LeideTerra.pdf>>.
Acessado: 23 de agosto de 2010.

CHÊNE, Aurélie. Percepções corporais do mundo urbano. In: JACQUES, Paola B. JEUDY, Henri P. **Corpo e Cenários Urbanos: territórios urbanos e políticas culturais.** Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

CHION, Michel. **Guide to Sound Objects.** Pierre Schaeffer and Musical Research. Ed. John Dack and Christine North.1983/2009. EARS De Montfort University.

CHION. Michel. **Guide des Objets Sonores.** Eds. Buchet/Chastel, Paris. (1983). Translation by John Dack/Christine North (1995).

CLAVAL, Paul. **A volta do cultural na geografia.** Revista Mercator (Revista de Geografia da UFC), Fortaleza, ano 01, número 01, p.19-28, 2002.

CLAVAL, Paul. **Uma, ou Algumas, Abordagem(ns) Cultural(is) na Geografia Humana?.** In SERPA, Angelo (Org). Espaços Culturais: vivências, imaginações e representações. EDUFBA, Salvador, 2008.

COHEN, Stanley. **Folk Devil and Moral Panics: the Creation of the Mods and Rockers.** 3ª ed. London, UK: Routledge, 2002, 286 p.

CONTIER, Arnaldo Daraya; FISCHER, Catarina Justus; FABRÍCIO, Ovanil. CARVALHO, Vera A. Assumpção Tavares de. **O movimento tropicalista e a revolução estética.** Cadernos de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (São Paulo) Mackenzie, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.

REFERÊNCIAS

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Literatura. Música e Espaço: Uma Introdução.** In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.) *Literatura, Música e espaço.* Rio de Janeiro, Ed.: UERJ, 2007. 150 p.

CORRÊA. Elenice Mattos. **Parangolés eletrônicos: expressões audiovisuais de uma estética do silício.** Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Programa de Pós-Graduação em Ciências. 2008. 80 folhas.

CORREIA, M. A. . **A (re)produção do espaço urbano soteropolitano no contexto nacional.** In: 12 Encuentro de Geógrafos da América Latina, 2009, Montivideo. *Caminando en una América Latina en transformación.* Montevideo : IMPRENTA GEGA, 2009. v. ÚNICO. p. 378-379.

COSTA, Juliana Cunha. **Música Eletrônica (Me): Simbiose entre a Tecnologia e a Arte.** In: V Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Salvador. *Sessão de trabalhos - Reflexões sobre a música.* Em CD-ROM 15.

COSTA. Juliana Cunha; NUNES. Camila Xavier. **Carnaval, Raves e Shows Populares em Salvador: a lógica globalizante da cidade espetáculo.** In: CONCEIÇÃO, Fernando. (Org.). *Educação, Comunicação e Globalitarismo. A partir do pensamento de Milton Santos.* 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2008, v. 1, p. 113-121.

CUNHA, Juliana. **Nada pra fazer A noite (e a ausência da noite) de Salvador.** Caderno Cultura Jornal da Metrópole, nº 11, Salvador, Ed. KST, 2008.

CUNHA. Lucas. **O amor de Fatboy Slim e a paixão de David Guetta pelo Carnaval.** A Tarde On Line. 2008.

Disponível em: <http://www.atarde.com.br/carnaval/noticia.jsf?id=834588>

Acessado em: 15/04/2009

CUSTODIS, Michael. **Die soziale Isolation der neuen Musik: Zum Kölner Musikleben nach 1945.** Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 54. pp 256. Stuttgart, Ed. Franz Steiner Verlag. 2004.

DAIHA, Nagib. **Rituais da Noite.** Colunas: Entretenimento e Baladas. Site Axezeiro.com. 19 Novembro 2009.

Disponível em: <http://www.axezeiro.com/colunista/22/133,rituais-da-noite.html>

Acessado em: 20 de junho de 2010.

REFERÊNCIAS

DIAS, Clímaco César Siqueira. **Carnaval de Salvador: mercantilização e produção de espaços de segregação, exclusão e conflito**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 165 f. 2002.

DJ ARLEQUIM; DUARTE, Cláudio Manoel. **Um manual para DJ, Avançado: Informações sobre equipamentos e técnicas de mixagem em música eletrônica**. Núcleo Undergroove - (Núcleo cearense do Pragatecno). Maio de 2003. Disponível em: <http://www.undergroove.com.br> Acessado em: 21/05/2010

ELSAESSER, T. **Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary**. Londres, Ed.: Routledge, 2000.

ESPINHEIRA, Gey. Entrevista. **Revista Veracidade**. Salvador, n.1, Dez/2006. Disponível em: <http://www.veracidade.salvador.ba.gov.br/versoes/v2/versoes/v1/conteudo/entrevista/entrevista.htm>. Acesso em: 23 agosto de 2010

FERNANDES, Cláudia Monteiro. **Condições demográficas**. In: Inaiá Maria Moreira de Carvalho; Gilberto Corso Pereira. (Org.). Como anda Salvador e sua região metropolitana. 2 ed. Salvador - Bahia: EDUFBA, p. 55-82. 2008.

FERNANDES, Rosali Braga ; REGINA, M. E. . **A Segregação Residencial em Salvador no Contexto do Miolo da Cidade**. Cadernos do LOGEPA. Série Texto Didático (UFPB), João Pessoa - Paraíba, v. 02, n. 02, 2004.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2008.

FIGUEIREDO, Fernanda. **Assessoria nega tiroteio em boate. BNH Holofotes**.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da Arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 254p. Tradução de Leandro Konder (Von der Notwendigkeit der Kunst).

FLEXOR, Maria Helena Matue Ochi. J. J. Seabra e a reforma urbana de Salvador. Cidades brasileiras; políticas urbanas e dimensão cultural. São Paulo: USP, 1998, v. , p. 108-119.

REFERÊNCIAS

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Rave á margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre**. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, Dissertação de Mestrado. 2003.

FONTES, Malu. **Corra que a pobreza vem aí**. Nº16 Revista Metrópole - outubro de 2008. Ed. KST, 2008.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir: História da violência nas prisões**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

FRANCISCO, Luiz. **Bob Sinclar e Mc Leozinho quebram rotina da axé music**. Portal UOL Salvador 14/02/2010.

Disponível em: <http://carnaval.uol.com.br/ultimas-noticias/salvador/2010/02/14/bob-sinclar-e-mc-leozinho-quebram-rotina-da-axe-music.jhtm>

Acessado em: 20/03/2010

FRANCO. Aninha **ESSE Glauber**. Texto:. Aninha Franco. Argumento, Roteiro, Concepção e Direção: Marcio Meirelles. Intérpretes: Rita Assemany; Diogo Lopes Filho. Salvador: [s. n.], 2001. 1 peça de teatro.

FRIEDMAN, Dean. **Synthesizer Basics**. New York, Ed.: Amsco Publications, 1986.

GARSON, Marcelo. **Música Eletrônica como expressão musical: entre a inclusão e a exclusão**. In: Intercom - XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

GARSON, Marcelo. **Quem é o melhor Dj do mundo? - Disputas Simbólicas na cena de música eletrônica**. Dissertação de mestrado Universidade Federal Fluminense Centro de Estudos Gerais Programa de Pós-Graduação Em Comunicação. p. 123. 2009.

GUEDES, Carlos. **Pierre Schaeffer, Musique Concrete, and the Influences in the Compositional Practice of the Twentieth Century**. Mestrado em Composição, New York University, 1996. GPA:3.98.

GUSHIKEN, Yuji. **Noites-Máquinas: Comunicação e Subjetividade em Festas Rave**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Rio de Janeiro, 2004.

REFERÊNCIAS

HAESBAERT, Rogério **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2004.

HAKE, Sabine. **Expressionism and Cinema: Reflections on a Phantasmagoria of Film History**. In: A companion to the literature of German Expressionism. (Org) DONAHUE, Neil H., 2005, Ed. Camden House

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: F. Alcan, 1925.

HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HEALTH PROTECTION AGENCY. **Environmental Noise and Health in the UK**. A report published by the Health Protection Agency on behalf of an ad hoc Expert Group on the Effects of Environmental Noise on Health. 2009, England.
Acessado em: 22 de agosto de 2010
Disponível em: <http://www.hpa.org.uk>

HERVÉR, Edmond. (Préface) **Le Quotidien urbain. Essais sur lês temps dès Villes**. Org. PAQUOT. Thierry. Éditions La Découverte / Institut dès Villes. 2001.

HEWITT, Michael. **Music Theory for Computer Musicians**. Ed. Course Technology PTR, Boston USA, 2008, 309p.

HOLMES, Thom. **Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition**. Second edition. London: Routledge. 2002.

HOLMES, Thom. **Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture**, third edition. London and New York: Routledge, 2008.

IAZZETTA, Fernando. **Tutoriais de Áudio e Acústica**. Material didático aos cursos na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo. 2007
Acessado em: 22 de agosto de 2010
Disponível em: <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/>

INFOCULTURA. **Carnaval 2007: Uma Festa de Meio Bilhão de Reais**. V.1, n.1 setembro de 2007. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado, Fundação Pedro Calmon Centro de Memória e Arquivo Público da Bahia, 2007.

REFERÊNCIAS

INFOCULTURA. **Carnaval de Salvador**. V.1, n.3.. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado, Fundação Pedro Calmon Centro de Memória e Arquivo Público da Bahia, 2009.

JAMBEIRO, Othon. **Cidades, tecnologias de informação e comunicações e planejamento urbano**. Bahia Análise & Dados, v. 19, p. 643-653, 2009.

JB ONLINE. **Camarote Salvador é um dos mais disputados da folia baiana**. 18/02/2009

Acessado em: 25/02/2009

Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/nextra/2009/02/18/e180213953.asp>

JORNAL DA METRÓPOLE. **Quer se divertir? Pague, e caro**. Salvador, 14 de novembro de 2008. Cidade, p. 6. Editora KSZ.

KÄMPER, Dietrich. **Olivier Messiaen und die musikalische Avantgarde der fünfziger Jahre Zur Rezeption der Etüde Mode de Valeurs et d'intensités**. In Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts: Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle. (Org) BLUMRÖDER, Christoph von; HÜNERMANN Tobias. Ed.:LIT Verlag Münster, 2004.

KOTLER, Philip. **Administração de Marketing**. A edição do novo milênio. São Paulo: Prentice Hall, 2000. 764p.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e Política**. Belo Horizonte. Ed UFMG, 2008.

MAFFEIS, Renata. **Orkut: 75% dos internautas brasileiros acessam rede social do Google. 29 julho 2009**.

Disponível em <http://iabbrasil.ning.com/profiles/blogs/orkut-75-dos-internautas>.

Acessado em: 25/10/2009

MANNING, Peter. **Electronic and Computer Music**. Publisher: Oxford University Press, Oxford 2004.

MARCELLINO, Nelson Carvalho; BARBOSA, Felipe Soligo; MARIANO, Stephanie Helena. **As cidades e o acesso aos espaços e equipamentos de lazer**. Impulso (Piracicaba), v. 17, p. 55-66, 2006.

REFERÊNCIAS

MATSUO, Myrian. **Trabalho informal e desemprego: desigualdades sociais**. 2009, Tese De Doutorado. USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia

MATTA, João Osvaldo Schiavon. **Notas sobre um corpo-rede rizomático: o Orkut. Rastros** - Revista do Núcleo de Estudos de Comunicação Ano VIII - Nº 8 - pág 16 - pág 29 - Outubro 2007

MATTEDI, Maria Raquel Mattoso. Autoconstruções em Salvador: A Moradia Possível. Bahia Análise & Dados, Cidades: Conceitos, Processos e Histórias. v. 19, nº2 Jul-Set, 2009. p. 805-816.

MATTOS, Adriana. **Ressaca da folia: Disputa das cervejarias pelo espaço no Carnaval do Nordeste rende discussão e até multa, mesmo após o fim da festa**. Revista Isto É Dinheiro, Negócios, Nº edição: 596.

Disponível em:

http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/442_RESSACA+DA+FOLIA

Acessado em: 26/05/2009

MATURANA, R. Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MENEZES, Flo. **La Voie du Synchrétisme**: Sur la Musique Electroacoustique au Brésil. Circuit Musiques Contemporaines, Montreal, Canadá, vol. 17, nº 2, 2007, p. 55-64, 01 jul. 2007.

MENEZES, Flo. **Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa**. São Paulo. Editora UNESP. 2006

MIGUEZ, Paulo Cesar. **A Organização da Cultura na “Cidade da Bahia”**. Tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2002

MIGUEZ, Paulo Cesar. **Carnaval Baiano: As tramas da alegria e as teias de negócios**. Salvador: UFBA, 1996. Dissertação de mestrado em Administração – UFBA Universidade Federal da Bahia.

MIGUEZ, Paulo Cesar; LOIOLA, Elizabeth. **Lúdicos mistérios da economia do carnaval baiano: trama de redes e inovações**. In: 19º ENANPAD, 1995,

REFERÊNCIAS

João Pessoa. Revista Brasileira de Administração Contemporânea. Anais do 19º ENANPAD. Rio de Janeiro : ANPAD, 1995. v. 1. p. 335-351.

MITCHELL, Joel. **The Moral Panic about Raves: Newspaper Transmission and Legislation.** A Thesis Presented to the Faculty of Humboldt State University on Master of Arts in Sociology Program. December 2001.

MOOG, Robert A. **Voltage-Controlled Electronic Music Modules.** Company Trumansburg, New York, Journal of the Audio Engineering Society 13(3): 200–206, 1965.

MOREIRA, Fabrício Calado. **Trabalho de cordeiro rende menos de um salário no Carnaval.** Portal Terra. 15 de fevereiro de 2010.

Disponível em:

<http://diversao.terra.com.br/carnaval/2010/noticias/0,,OI4265590-EI14620,00-Trabalho+de+cordeiro+rende+menos+de+um+salario+no+Carnaval.html>

Acessado em: 30/04/2010.

MTV BRASIL. **Dossiê Universo Jovem 3.** s.l. : MTV Brasil, 2005.

MULLER, Lourenço. **O Inventor do Carnaval.** Ed. Bureau, Salvador, 2000

NASCIMENTO, Ana Margarida Barreto. **Segregação Urbana e Equipamentos de Saúde na Cidade do Salvador.** Cadernos PPG-AU/FAUFBA, v. 1, p. 69-86, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia:** Proveniente do Espírito da Música. São Paulo: Moraes, 1984. 152 p.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **Notas sobre sociedades metropolitanas na era global.** In Cadernos PPG-AU/FAUFBA / Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. - Ano 5, número especial, (2007) - Ana Clara Torres Ribeiro (Org.). - Salvador: PPG-AU /FAUFBA, 2007.

NUNES, Camila Xavier. **Um diálogo entre espaço e corpo em Salvador.** 2007. 183f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

OEIRAS, Janne Yukiko Yoshikawa ; ROCHA, Heloísa Vieira da ; FREIRE, Fernanda Maria Pereira ; ROMANI, L. A. S. . **Contribuições de conceitos de comunicação mediada por computadores e visualização de informação para o desenvolvimento de ambientes de aprendizagem colaborativa.** In: Simpósio Brasileiro de Informática na Educação, 2001, Vitória - ES. XII

REFERÊNCIAS

Simpósio Brasileiro de Informática na Educação. Vitória - ES : Universidade Federal do Espírito Santo, 2001. v. 1. p. 127-135.

PACHECO, Jairo Queiroz e SILVA, Maria Nilza da. Introdução. In: **O negro na Universidade: o direito à inclusão**. Jairo Queiroz Pacheco, Maria Nilza da Silva (Orgs.). Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007

PALMA. Joelma Araújo Silva da. Idealizações **Modernas na Cidade de Salvador 1935-1960**. PPGAU_Ano VII_N.1_ 2008.pmd 73

PARTRIDGE. Burgo. **História Das Orgias**. Tradução de Leonel Cândido Silva Phébo 1506-001 Lisboa Codex, 2003

PAULAFREITAS, Ayêska. "**Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music**". I ENECULT. Anais. CD Rom. Salvador, 2005. <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AyeskaPaulafreitas.pdf>

PEREIRA, Gilberto Corso; CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de. **Segregação Sócio-espacial e Dinâmica Metropolitana**. In: Gilberto Corso Pereira; Inaiá Maria Moreira de Carvalho. (Org.). Como Anda Salvador e Sua Região Metropolitana. Salvador: Edufba, 2006, v. , p. 83-108.

PINHEIRO, E. Petti . Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2002. v. 1. 344 p.

PINTO. Tiago de Oliveira. Revista de Antropologia. **Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora**. SÃO PAULO, USP, 2001, V. 44 nº 1.

PRAGATECNO. **A idéia é a troca de informação, parcerias, cultura livre, rede colaborativa em torno da cultura do dj e cibercultura**.

Acessado em: 25/04/2008

Disponível em: <http://www.pragatecno.com.br/sobre.html>

PRATES, Adriana Sacramento. **O uso de psicoativos na cena de música eletrônica de Salvador Bahia: uma investida inicial**. Os Urbanitas (São Paulo), v. 05, 2007.

PREFEITURA DE SALVADOR, Estrutura da Prefeitura de Salvador para o Carnaval 2009. **Notícias do Carnaval**.

Acessado em: 20 de abril de 2009.

Disponível em:

http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2009/Arquivos/NOTICIAS_DO_CARNIVAL_2009.1.doc

REFERÊNCIAS

PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR SECRETARIA MUNICIPAL DE SAÚDE. **Plano Municipal de Saúde 2006-2009.**

PRITCHETT, James. **The Music of John Cage.** Cambridge, Ed.: Cambridge University Press. 223 páginas. 1996.

REGIS, Imaira Santa Rita. **Lobato e Paripe no Contexto da Avenida Suburbana: uma Análise Socioespacial.** (Dissertação) Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Geografia. 2007.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 476 p.

ROCHA, Camilo. **Já dançou trance?** Revista Época nº 407, março 2006.

SÁ, Simone Maria Andrade Pereira. **Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem.** In: LEMOS, André; CUNHA, Paulo. (Org.). Olhares sobre a cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2003. v. 1, p. 153-173.

SALGADO, Ananay Aguilar. **Processos de Estruturação na Escuta de Música Eletroacústica.** Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Mestrado em Música, Instituto de Artes. 2005

SALGADO, Ananay Aguilar. **Processos de Estruturação na Escuta de Música Eletroacústica.** Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Mestrado em Música, Instituto de Artes. 2005

SANTANA, Luciana A. F. **Valores socio-ambientais no pddu de salvador. Uso hoteleiro e gabarito ampliado na orla de salvador.** In: 24º Congresso Brasileiro De Engenharia Sanitária E Ambiental, 2007, Belo Horizonte. Saneamento Ambiental: Compromisso ou Discurso?. RJ : ABES, 2007.

Disponível em: <http://www.saneamento.poli.ufrj.br/documentos/24CBES/VI-171.pdf>

Acessado em 25/04/2010

SANTOS, Milton. **O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos.** São Paulo: EDUSP; 2a edição (2004). p.433.

SANTOS, Milton. **O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania.** RIBEIRO, Wagner Costa (Org.). São Paulo: Publifolha, 2002.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica, razão e emoção.** São Paulo: Edusp, 2002.

REFERÊNCIAS

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo : Hucitec, 2001

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico internacional**. São Paulo, ed. Hucitec, 1994.

SEBRAE. **Club Ego inaugura novo conceito de entretenimento**. Disponível em: http://www.asn.interjornal.com.br/noticia_pdf.kmf?cod=9031430 Acessado em 25/05/2010

SEDHAM; COPI Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, Habitação e Meio Ambiente ; Coordenadoria Central de Produção de Indicadores Urbano-Ambientais. **Cadernos da Cidade: Uso e Ocupação do Solo em Salvador**. Salvador - Bahia - Ano I, Nº 1, Volume 1. Junho de 2009

SELL, Sandro César. **Descontos sexuais: o lado não polêmico da inconstitucionalidade cotidiana**, 2006.

Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=9188>
Acessado em: 30/04/2009

SERPA, Angelo Szaniecki Perret. **O Espaço Público na Cidade Contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007. v. 1. 208 p.

SILVA. Sylvio Bandeira de Mello e. **Reavaliando os Principais Problemas de Salvador**. In Cadernos de Geociências 5 / Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia – Vol.1, nº 5 (Nov 1996). Salvador: GEO, UFBA, 1996.

SOARES, Antonio Mateus de Carvalho. **Salvador: Pobreza, figurações e territórios**. In: XIII Congresso Brasileiro Sociologia, 2007, Recife-PE. Desigualdade, Diferença e Reconhecimento. Recife-PE : UFPE, 2007. Disponível em: http://www.contatosociologico.crh.ufba.br/site_artigos_pdf/SALVADOR%20Pobreza,%20Figura%C3%A7%C3%B5es%20e%20Territ%C3%B3rios.pdf
Acessado em: 26/04/2010

SOUZA, Cláudio Manoel Duarte de. **A cibermúsica, djing, tribos e cibercultura**. In: LEMOS, André; PALACIOS, Marcos (Org.). Janelas do Ciberespaço - Comunicação e Cibercultura. 1 ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, v. , p. 204-217.

TRANCE. **Release Soononmoon**. 23/11/05. Acessado em: 15/03/2009. Disponível em: <http://www.trance.com.br/noticias.cfm?idNoticia=23>

REFERÊNCIAS

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

UZÊDA, Jorge Almeida. **A cidade de salvador e a modernidade da maquina no pedido de 1935 a 1945**. Bahia Análise & Dados, Cidades: Conceitos, Processos e Histórias. v. 19, nº2 Jul-Set, 2009. p. 603-615.

UZÊDA, Jorge Almeida. **O Aguaceiro da modernidade na cidade do Salvador (1935 a 1945)**. Tese (Doutorado em História)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador 2006.

VASCONCELOS, P. de A. **Salvador: transformações e permanências (1549-1999)**. Ilhéus: Editus, 2002, 515 p. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. **Salvador: transformações e permanências (1945-1999)**. Ilhéus. Editus. 2002.

VIEIRA JUNIOR, Itamar Rangel. **A Valorização Imobiliária Empreendida pelo Estado e o Mercado Formal de Imóveis em Salvador: Analisando a Avenida Paralela**. (Dissertação) Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Geografia. 2007.

WAINWRIGHT, Hilary. **Uma resposta ao neoliberalismo: argumentos para uma nova esquerda**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

KRAFTWERK, **Eletric Café, 4'20"**. Em: **Eletric Café**. Kling Klang/EMI Warner Bros. 1986.

MACÊDO, Armandinho; MOREIRA Moraes. **Chame Gente**. Em: **Chame Gente**. Gravação de Dodô e Osmar, RCA, 1985.

VELOSO, Caetano. **Chuva, suor e cerveja**. Em: **O Carnaval de Caetano**, Phonogram/Philips, 1971

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

LANG, Fritz: ***Metropolis***, 1927, Alemanha - 153 minutos.

WIENE, Robert: **Das Kabinett des Dr. Caligari**, 1920, Alemanha - 71 minutos.

The background features a series of vertical bars of varying heights and colors, including shades of green, blue, and purple, set against a black background. The bars are arranged in a way that creates a sense of depth and perspective, with some bars appearing to recede into the distance. The overall effect is a dynamic, digital-looking pattern.

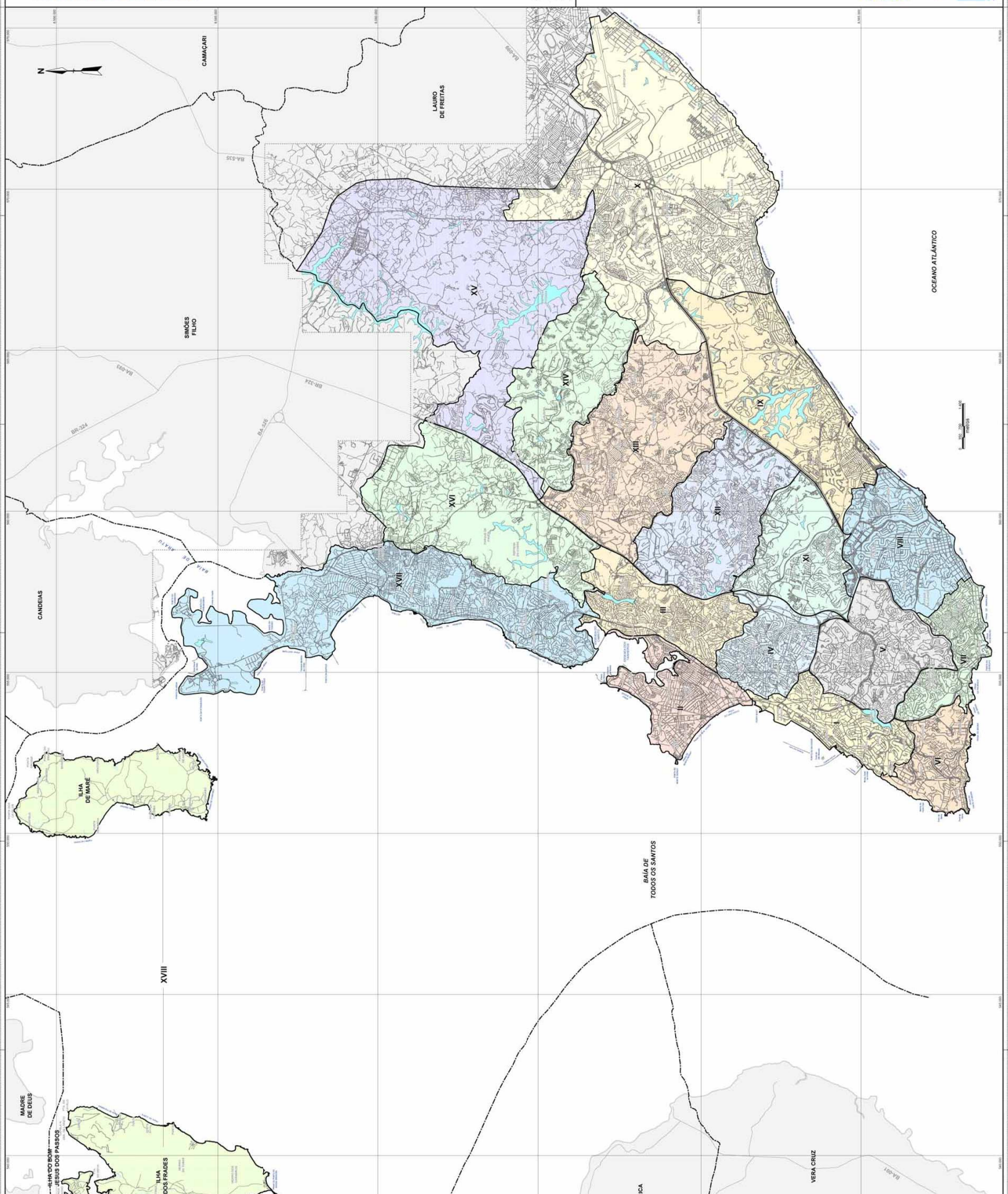
Anexos



LEGENDA

- REGIÕES ADMINISTRATIVAS -
- I CENTRO
 - II ITAPAGRE
 - III SÃO CAETANO
 - IV LIBERDADE
 - V BRITAS
 - VI RIO VERMELHO
 - VII PITUBÁ / COSTA AZUL
 - VIII BOCA DO RIO / PATAMARES
 - IX ITAPILÁ
 - X CABULA
 - XI TANCREDO NEVES
 - XII PAUL DA LIMA
 - XIII CASARIS
 - XIV VALERIA
 - XV SUBURBIO FERROVIARIOS
 - XVI ILIAS

SISTEMA VARIO BARCO
 - Vias Problemas / Paralisadas
 - Vias Problemas / Paralisadas
 LIMITES MUNICIPAIS
 - Limites Municipais (Geográficos / PDUI)
 - Limites Municipais (PDUI)



OCEANO ATLÂNTICO

BAÍA DE TODOS OS SANTOS

MADRE DE DEUS

...JESUS DOS PASSOS

ILHA DOS FRADES

ILHA

VERA CRUZ

XVIII

CANDIAS

BAIA DE MARÉ

SIMÕES FILHO

CAMAÇARI

LAIMO DE FREITAS

XV

XIV

XIII

XII

XI

X

IX

IV

III

II

I

ANEXOS

ANEXO 01			
REGIÕES ADMINISTRATIVAS			
REGIÕES ADMINISTRATIVAS (RA'S)	NOME	BAIRROS	MACROUNIDADE
I	Centro	Água de Meninos	Macrounidade 01 – (AUC)
		Barbalho	
		Barris	
		Campo Grande	
		Comércio	
		Dique do Tororó	
		Garcia	
		Nazaré	
		São Pedro	
		Sé	
II	Itapagipe	Boa Viagem	Macrounidade 01 – (AUC)
		Bonfim	
		Calçada	
		Itapagipe	
		Mares	
		Massaranduba	
		Monte Serrat	
		Ribeira	
		Uruguai	
		Vila Rui Barbosa	
III	São Caetano	Capelinha	Macrounidade 01 – (AUC)
		Fazenda Grande	
		Lobato	
		Marechal Rondon	
		São Caetano	
IV	Liberdade	Caixa D'Água	Macrounidade 01 – (AUC)
		Cidade Nova	

ANEXOS

		IAPI	
		Liberdade	
		Paú Miúdo	
		Santa Mônica	
V	Brotas	Brotas	
		Cosme de Farias	
		Engenho Velho de Brotas	
		Vila Laura	
VI	Barra	Barra	
		Federação	
		Graça	
		Ondina	
		Vitoria	
VII	Rio Vermelho	Alto da Santa Cruz	
		Amaralina	
		Engenho Velho da Federação	
		Nordeste	
		Rio Vermelho	
VIII	Pituba/ Costa Azul	Armação	
		Caminho das Árvores	
		Costa Azul	
		Iguatemi	
		Itaigara	
		Pituba	
		Stiep	
IX	Boca do Rio/ Patamares	Boca do Rio	
		Costa Verde	
		Imbuí	

ANEXOS

		Parque de Pituaçu	
		Patamares	
		Pituaçu	
X	Itapuã	Aeroporto	Macrounidade 04 (Itapuã)
		Flamengo	
		Ipitanga	
		Itapuã	
		Jardim das Margaridas	
		Mussurunga	
		Nova Brasília	
		Parque de Exposições	
		Parque do Abaeté	
		Parque São Cristovão	
		Piatã	
		Placaford	
		São Cristovão	
Stella Maris			
XI	Cabula	Pernambués	
		Resgate	
		Saboeiro	
XII	Tancredo Neves	Beiru / Tancredo Neves	Macrounidade 02 (Miolo)
		CAB	
		Cabula VI	
		Calabetão	
		Conjunto ACM	
		Engomadeira	
		Mata Escura	
		Nova Sussuarana	

ANEXOS

		Sussuarana	
XIII	Pau da Lima	Canabrava	
		Castelo Branco	
		Dom Avelar	
		Jardim Nova Esperança	
		Nova Brasília	
		Pau da Lima	
		São Marcos	
		Sete de Abril	
		Vila Canária	
		XIV	
Cajazeiras			
XV	Ipitanga	Bico Doce	Macrounidade 05 (Ipitanga)
		Boca da Mata	
		CEASA	
		Palestina	
		Parque São Paulo	
		Represa Ipitanga I	
		Represa Ipitanga II	
XVI	Valéria	Lagoa da Paixão	Macrounidade 03 (Subúrbios)
		Parque de Pirajá	
		Pirajá	
		Represa do Cobre	
		Valéria	
XVII	Subúrbios Ferroviários	Coutos	
		Escada	
		Fazenda Coutos	
		Itacaranha	
		Paripe	
		Parque São	

ANEXOS

			Bartolomeu	
			Periperi	
			Plataforma	
			Praia Grande	
			Salto da Santa Terezinha	
			São Tomé de Paripe	
XVIII	Ilhas	Ilha dos Frades		Macrounidade 06 (Ilhas)

ANEXO 02

ESTILOS MUSICAIS

- **DANCE MUSIC, DANCE CLUB, CLUBBER**

Expressão que ganhou força na década de 90, anos marcantes pela grande disseminação de estilos variados da música eletrônica. A dance music pode ser definida como a formas mais comercial de música eletrônica, ou seja, é a música tocada em casas noturnas, festas, estações de rádios populares e shows. São músicas feitas sob medida para o gosto do público.

- **DISCO MUSIC**

Nos anos 80 esta música era primordialmente construída com a técnica dos sintetizadores e baterias elétricas, sendo transmitida por rádios graças a facilidade de se construir a música com a ajuda de máquinas eletrônicas, um modo barato, acessível, fácil e rápido, como o próprio caminhar da modernidade que permitiu o acesso aos modos de produção. A facilidade de produção favoreceu a difusão desta música e sua amplitude fissurou com as barreiras dos clubes americanos e pode ser metamorfoseado por outros estilos como Reggae (Eddy Grant), Funk (George Clinton), Jazz (Herbie Hancock) e até para Trilhas Sonoras de Filmas os “soundtracks” (The Warriors), e aportou para a Europa com tornando-se Italo Disco.

- **FUNK CARIOCA**

O funk carioca é um estilo musical oriundo do Brasil, mais precisamente do Rio de Janeiro. Apesar do nome, é diferente do funk originário dos Estados Unidos. Isso ocorreu, a partir dos anos 1970 eram realizados bailes black, soul, shaft ou funk, com o tempo, os DJs foram buscando novos ritmos de música negra, mas o nome original permaneceu. O funk carioca tem uma influência direta do Miami Bass e do Freestyle

- **GOA TRANCE**

O estilo começou em Goa, Índia, no final da década de 1980, quando hippies, viajantes, buscadores espirituais e um sem-número de pessoas ligadas

a manifestações de contra cultura, munidos de conhecimento técnico de produção de música eletrônica e de um puro desejo de curtir e experimentar, de forma intuitiva, um novo estilo sonoro. Goa Gil é um dos fundadores desse movimento. Festas espontâneas emergiam no litoral de Goa, quando voluntários se encarregavam de instalar som e decoração precária, mas suficientes para levar os participantes a experimentar uma atmosfera celebrativa muito especial, não só a partir da música, mas de uma vivência única de liberdade e tolerância, da dança sem regras, das viagens psicadélicas e espirituais.

- **HOUSE MUSIC**

É um dos mais emotivos gêneros musicais. É um dos mais simples, antigos, é onde a música eletrônica está concentrada, é o estilo mais popular entre produtores, artistas, DJs, atraindo um grande número de fãs. Este conjunto de música está presente nos ranques de sucesso, "Top List", este estilo e por esta razão encontra-se sempre executada em muitas casas de show e boates é provavelmente o estilo mais executado e com grande aceitação muitas vezes comparado com o estilo de música popular entre os jovens, "Pop Music".

- **TECHNO**

É um estilo musical eletrônico que surgiu em meados de 1980 e refere-se primariamente a um estilo em particular criado nos EUA com influências alemãs e desenvolvido nos arredores da cidade de Detroit, subsequentemente adotado por produtores europeus. O termo techno é freqüentemente utilizado, erroneamente, para descrever todas as formas de música eletrônica.

- **TECHNO POP**

É um estilo de música em que os teclados e sintetizadores são os instrumentos musicais dominantes. É considerado por muitos como a junção máxima da música eletrônica com o rock, pois diferente de outros grupos de música eletrônica, os compositores de synth-pop (e também de rock industrial) seguem o mesmo ritmo e atuação de uma "banda" comum de rock, tendo os

seus fãs devotos, lançando singles, álbuns, se apresentando ao vivo, e fazendo performances com os instrumentos padrões de uma banda: guitarra, baixo, bateria, entre outros.

Kraftwerk (da Alemanha) e Yellow Magic Orchestra (do Japão) são considerados os pioneiros do estilo. O estilo se desenvolveu com músicos como Gary Numan, Ultravox e Devo que empregaram o sintetizador como instrumento principal. A estrutura das canções geralmente é bastante relacionado com o movimento New Wave, produzida como as outras músicas pop da época, ou seja, com melodias bem suaves, calmas, harmoniosas, e por vezes alegres.

Atualmente tornou-se muito usado em música gótica e música industrial, particularmente em EBM e futurepop, sendo o primeiro é mais pesado e obscuro, enquanto no segundo as características leves do New Wave são bem mais predominantes.

- **TRANCE**

É uma das principais vertentes da música eletrônica que emergiu no início da década de 1990. O gênero é caracterizado pelo tempo entre 130 e 160 bpm, apresentando partes melódicas de sintetizador e uma forma musical progressiva durante a composição, seja de forma crescente ou apresentando quebras. Algumas vezes vocais também são utilizados. O estilo é derivado do house e do techno, tendo pegado uma meliosidade não característica do techno, com seus sons industriais, e menos orgânicos, além de parecerem menos melódicos. O nome foi recebido devido às batidas repetitivas e pelas melodias progressivas características, que levam o ouvinte a um estado de transe, de libertação espiritual, enquanto ouve.

Fonte: Wikipedia

ENTREVISTA (01)

NAGIB FALA DOS SEUS EMPREENDIMENTOS E REVELA PORQUE A BOATE FASHION MUDOU O NOME PARA MADRRE

"Toda casa noturna tem um tempo de vida"

Tem gente que nasce com “tino” para os negócios, ou que, simplesmente herda algum empreendimento da família e existem ainda casos que são puramente obra do acaso, coisa do destino e por que não dizer sorte? E foi justamente este último fator que fez com que Nagib entrasse para o mundo dos negócios, em especial, para o ramo de bares e casas noturnas. Porém, em todos esses casos, o empreendimento, por um motivo ou por outro pode não dar certo e chegar ao fim. Mas isso não foi o que aconteceu com Nagib. Ao contrário, ele deu tão certo, que hoje, é dono de casas badaladíssimas como a Boate Madrre, o Bohemia, o Caranguejo do Sergipe e por aí vai... O segredo? Está revelado nesta entrevista concedida à Coluna Holofote.

Coluna Holofote: Como é que você entrou nesse ramo (bares e casas noturnas)?

Nagib: Há 9 anos atrás eu me reencontrei com um amigo meu, o Hamilton, que já era sócio do Caranguejo do Sergipe da Barra. Ele tinha outro sócio e não estava muito satisfeito com a sociedade. E aí eu fiz uma proposta pra ele de comprar o lado do outro sócio e eu ficar junto com ele no negócio. Foi daí que a gente começou. Porque eu enxerguei que o Caranguejo do Sergipe era um bar que tinha um grande potencial de crescimento. Eu vi que era uma casa que tinha uma localização muito boa, privilegiada, já existia um movimento e que, se déssemos um tratamento na casa, tínhamos condições de ampliar muito o faturamento e melhorar muito o negócio. Enfim, tudo se iniciou aí, há 9 anos atrás.

CH: Mas antes você trabalhava com quê?

N: Já fiz muita coisa. Eu sou formado em Administração. Antes de me formar, eu era atleta profissional. Eu nadava. Participava de campeonatos brasileiros,

sul-americanos... Por isso, eu comecei a minha carreira de administração muito tarde. Eu já trabalhei com meu pai, que era o dono das lojas Daya. Depois iniciei a minha carreira com o grupo Serra da Pipoca que era o grupo da Odebrecht, sendo que eu era subgerente do posto de gasolina e lojas de conveniência. Depois fui para São Paulo gerenciar esse projeto, e lá era um complexo. Tinha a Pizza Hut, a loja de conveniência, distribuidora da Peixe, posto de gasolina, enfim, um complexo grande. Aí passei 1 ano em São Paulo, criei uma experiência boa lá. De lá eu montei outra loja, uma loja de roupas no shopping Barra, era uma loja chamada lones. Aí fui gerente de marketing do Correio da Bahia por um ano. Saí de lá e comecei o projeto dos bares.

CH: Você realmente já trabalhou com muita coisa. Esta questão de estar trabalhando com bares é porque você viu uma forma de ganhar dinheiro aí, ou realmente você se identifica com isso?

N: Na verdade eu gosto de fazer as duas coisas: gosto de trabalhar para empresas grandes, bem estruturadas e gosto também de ser empreendedor. É por isso que muitas vezes, na minha carreira, eu mescliei essa coisa de ir para um lado e depois ir para o outro. Isso eu acho que é bom porque me dá experiência nos dois lados e eu sempre fui comerciante e querendo ou não bar é comércio, é negócio, é lidar com gente e eu sempre fui uma pessoa de network bom, sempre tive muitos amigos e tenho um relacionamento bom no mercado. Eu gostava do bar e resolvi apostar nessa idéia. Mas nunca foi sonho meu, entendeu? Aconteceu. Uma oportunidade de negócio que eu enxerguei ali, naquele bar e disse: “- Pô, isso aqui vai dar certo.”

CH: E a Madrre? Você começou com a Madrre como? Na verdade começou como Fashion, né?

N: Na verdade, depois que as coisas no Caranguejo deram certo, Hamilton tentou me convencer que ao invés de virar sócio do Caranguejo, eu deveria abrir um bar novo. Eu não quis, preferi ficar no Caranguejo e ele abriu junto com Maurício... O Bohemia. Na realidade o Caranguejo de Sergipe reinaugurou já com minha participação e um mês depois Maurício e Hamilton inauguraram o Bohemia. E durante um ano ficou Hamilton e Maurício no Bohemia e eu com Hamilton no Caranguejo.

CH: Só o da Barra?

N: Só o da Barra. Até que a gente começou a trabalhar no escritório, os três juntos, aí a gente resolveu montar o terceiro negócio juntos. E começamos a procurar um outro ponto pra botar: ou um outro Bohemia ou o Caranguejo na Pituba. A idéia era essa. E aí, nesse meio tempo nós fomos convidados a virar sócios da Fashion Club, que era na época, um grupo de Maringá e já tinham 7 boates no Brasil e aí convidaram a gente para abrimos uma filial aqui em Salvador. Na época a gente começou com 10 % do negócio e aí foi crescendo a nossa participação, até que a gente comprou o negócio todo. Eu, Hamilton e Maurício juntos.

CH: Você está falando da Fashion... Mas e o Caranguejo da Pituba, como surgiu?

N: Quando estávamos fazendo as obras da Fashion, a gente sempre comia no restaurante Porto Madeira, que é onde está localizado hoje, o Caranguejo da Pituba. A gente viu que o cara não estava bem e aí fizemos uma proposta para transformar o restaurante no Caranguejo da Pituba. Só que, na época, o cara achava que ele estava bem. Um ano depois ele saiu do negócio e aí a gente montou o Caranguejo do Sergipe da Pituba.

CH: Qual a fórmula para fazer tudo isso dar certo?

N: Primeiro que todos esses negócios tem algo em comum que é você trabalhar com alimentos e bebidas. Uns tem mais entretenimento, outros tem mais qualidade. Mas, basicamente a gente enxerga que se você cria um produto com a localização boa, você dá produtos diferenciados, com boa qualidade e um bom serviço e, se você reinveste nesse negócio, ele tende a ser bom. A gente acha que muitos empresários não reinvestem no negócio e também não tem o mesmo cuidado e, talvez também, não estejam preparados para a época de baixa que todo negócio tem. Qualquer negócio tem oscilação, período de baixa e a gente tem que estar preparado.

CH: O que você chama de reinvestir?

N: Uma parte do resultado do negócio você tem que reformar, fazer ampliação. Então, toda vez, a gente mexe nas casas, reforma, pinta, ajeita, porque o cliente está sempre observando se você está reinvestindo, está trazendo ou um visual novo ou produtos novos. Porque como a concorrência hoje é muito grande, se você não tiver diferencial, não tem porque as pessoas irem para a sua casa.

"Querendo ou não, o pagode traz um público de poder aquisitivo baixo"

CH: Antes você tinha a Fashion Club, que depois mudou para Madrre. Por que essa mudança na nomenclatura?

N: Toda casa noturna tem um tempo de vida, na minha opinião. E a Fashion já tinha passado por muitas reformas sem contar que, depois da última temporada da Fashion, a gente começou a trabalhar com banda de pagode e isso, querendo ou não, começou a trazer um público de poder aquisitivo menor. Então, para a gente mexer e trazer um público mais qualificado, a gente achou melhor mexer no conceito da casa e no nome. Seria mais fácil do que a gente relançar a Fashion e tentar trazer de novo o público de poder aquisitivo bom.

CH: A antiga Fashion fazia muitos eventos com grandes artistas. Foi palco de ensaios semanais de artistas "de nome". Hoje, o pagode e bandas que estão começando parecem prevalecer na grade da programação de vocês. A que se deve isso?

N: As melhores bandas de axé passaram por lá, mas só que as bandas de axé, hoje, estão num patamar de valores muito altos. Não se pode hoje contratar mais Jammil, Eva... Essas atrações, porque o cachê delas é muito alto. Então, tem que readaptar. Porque, se você voltar no tempo, nós lançamos o Babado Novo. Na verdade, nós sempre tivemos essa característica de bandas que estavam começando. Só que hoje, que elas estão estouradas, as pessoas ficam com a imagem de que elas começaram grande. O Jammil, até quando o Jammil estourou, estourou com os ensaios da Fashion. Na verdade, é uma impressão que se dá de que antes tinham bandas maiores, só que, na realidade, é o mesmo trabalho. São produtos novos de grandes produtoras... A

Mina, por exemplo é do Cerveja & Cia, Via Circular é da Pequena Notável, que é a mesma de Claudinha e por aí vai...

CH: Ok. Mas você disse que mudou o nome da Fashion porque implantou o pagode e o público começou a cair. Mas agora, a Madrre também tem o pagode em sua grade... E aí?

N: A gente resolveu fazer isso porque a gente chegou à conclusão de que a casa precisa ter uma agenda eclética. Sempre teve e vai ter. O que eu não posso é fazer quatro dias de pagode, como a gente fez na última temporada de verão, que a gente tinha vários dias só com banda de pagode e praticamente era essa a agenda da casa. Essa é uma opinião nossa, pode ser que esteja errada: você tendo num dia de terça-feira uma banda de pagode, você não vai comprometer tanto o resultado dos outros dias. Tanto é que a gente tem tido festas, como as que rolam no sábado com música eletrônica, em que o público A está freqüentando e, às vezes, ele vai até dia de terça-feira pro camarote. Porque a festa de pagode também tem uma área mais reservada, que é mais cara, que é o camarote. Na verdade a gente fez um projeto bem sucedido na Madrre em relação à Fashion que, hoje, a gente tem as áreas vips muito mais definidas e com o serviço muito melhor do que tinha antes. Então, isso faz com que o público, mesmo no dia que tenha uma atração mais simples, ele sinta vontade de vir pra cá, porque ele sabe que ele vai ser bem atendido e sabe que vai ter uma área reservada pra ele. Resumindo, a gente conseguiu manter o público selecionado em harmonia na casa, mas também tem que ser eclético e tentar fazer um pouco de tudo, até porque a casa não tem condições de abrir 6 dias ou até 4 dias com o público A. Ele não vai freqüentar todos os dias da casa. No máximo, ele vai dois dias.

CH: Mesmo assim, você não acha que isso pode prejudicar a imagem da boate ou influenciar de maneira negativa?

N: Influencia, mas a gente acredita que a forma correta é essa. Cabe a gente, agora, voltar com uma grade mais limpa depois do verão, sem pagode e com eventos mais bem classificados. Pra chegar em julho e poder, talvez, arriscar um dia de novo com um produto mais popular e, no verão, mais uma vez.

Sendo que sempre mais comedido, jamais pesando a mão de uma forma errada.

CH: As pessoas reclamam muito da brutalidade dos seguranças de bares e casas noturnas, em especial os da Madrre. Como você encara isso?

N: É, a gente chegou a ter alguns problemas com seguranças. Mas eu acredito que, em particular, nós tivemos problemas muito sérios com uma pessoa e o pai desse menino é advogado e ele colocou todos os processos que estavam correndo à tona e mostrou à toda a imprensa. Mas, sinceramente, entre pesquisas feitas por nós em delegacias e tudo mais, a quantidade de problemas que a gente tinha na Madrre era muito pequeno em relação ao volume de gente que passa pela casa. E você há de convir que, em uma casa que se tem bebida, paquera, sempre vai ter algum tipo de problema. E os seguranças estão lá para fazerem o papel deles. E o cliente, por sua vez, não gosta de sair da casa, seja qual for o problema. Então, existe uma convergência que é muito séria. O cara bebeu, mexeu com a mulher de outra pessoa... Ele vai ter que ser expulso da casa e, nesse momento que ele é expulso, ele vai criar problema e o segurança não tem como tirar uma pessoa que não seja de uma forma mais abrupta.

CH: Então você está de acordo com essa atitude desses seguranças?

N: Veja bem, qualquer que seja a forma, vai gerar um processo contra a casa. Então assim, eu achar que os seguranças agiam de uma forma mais violenta que os outros, eu não acho. O problema é que existe um segurança que recebeu um murro de um cliente e revidou. Só que segurança é gente também e não tem o nível que a gente gostaria que tivessem. Então, acontece.

CH: Como é que feita esta contratação? Existe um treinamento?

N: Por mais que a gente pare e faça um treinamento, são pessoas que não tem o mesmo nível que a gente. A gente sempre mexeu em treinamento, a empresa exige que tenha, a empresa é toda regulamentada, tudo isso, mas exceções acontecem. Hoje é a mesma equipe, o mesmo treinamento, mas só que as coisas tem acontecido de forma mais natural e a gente teve esse problema pontual que o cara cutucou 6 processos, levou à imprensa e foi um

desgaste muito grande pra casa. Inclusive, esse foi um dos fatores da gente ter mudado o nome da empresa, porque o nome Fashion estava muito desgastado.

CH: Estamos passando por um processo de crise mundial, essa crise abalou a sua casa? Vocês tiveram que fazer cortes ou redução de custos?

N: Em Salvador, eu acredito que, no nosso ramo, as casas consolidadas ainda não sentiram a crise, pelo fluxo de gente do verão que a cidade, com essa questão do dólar e tudo mais... A cidade começou a receber muitos turistas e eu acho que vai permanecer durante todo o verão. Agora, a gente começa a sentir algum reflexo, por exemplo, na captação de patrocínio. As empresas estão segurando um pouco mais a mão. Eu acredito que, depois do carnaval, a gente vá sentir realmente a recessão, mas hoje a gente não tem o que falar da crise. Por enquanto, é especulação. Quanto aos cortes, ao contrário, contratamos bastante para o verão.

CH: Para você, Salvador é carente de espaço para receber grandes atrações?

N: Com certeza. A cidade não tem nenhum espaço adequado para grandes shows como São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Recife tem... Salvador não tem. O que, na realidade tem, são adaptações de alguns lugares públicos ou privados, como é o próprio “Festival de Verão”, que é uma adaptação e que não explica um investimento pra fazer um show único. Então, não tem condição de fazer. Ter uma casa para receber 10 mil pessoas, climatizada, com serviço de banheiro e bar... Não vai ter tão cedo.

CH: O que você acha da Lei Municipal que proibiu a cobrança da taxa de consumação mínima? Qual foi a reação do público?

N: Eu discordo completamente. Eu acho que ela pode até caber para os bares, porque você cobrar no bar uma consumação mínima é você proibir a entrada de um certo público, mas na boate ela funciona de uma forma diferente. Na verdade, ela é uma opção mais simpática de você atrair aquele cliente que se incomoda de pagar um ingresso. Então, na verdade, ela não é uma imposição. É uma opção a mais, mais agradável, inclusive, que a opção do ingresso pro cara poder dizer assim: “ou eu pago o ingresso, ou eu pago a consumação”.

Então, aquele cara que consome, ele tem a opção de não pagar ingresso nenhum e conseguir pagar somente o que ele consumir. E aí, com isso, a gente foi obrigado a cobrar ingresso de todo mundo. Antigamente a gente ainda dava essa opção. Então, eu acho a atitude de quem fez essa lei arbitrária e quem a fez não tem conhecimento nenhum sobre como as coisas funcionam e acabou impondo através do Ministério Público. Eu não esperava que isso acontecesse. Isso é um absurdo e não faz o menor sentido. Quanto a reação do público, a gente teve uma queda de consumo muito grande e também a perda de alguns clientes. Porque essas pessoas que não gostam de pagar ingresso, não vão mais.

CH: E sobre a imprensa? Surgiu um boato de que a Madrre estava selecionando qual veículo de comunicação entraria na boate. Isso é verdade?

N: De jeito nenhum. A gente jamais fez esse tipo de coisa. A gente só quer que as pessoas se organizem. A gente tem parceiros que freqüentam a casa o ano todo e que fazem a cobertura da casa o ano todo. A gente não acha certo que chegue somente em determinado evento quem, por acaso, aquele veículo ache que está estourado e chegue lá pra fazer uma cobertura sem ter feito um contato prévio, uma autorização prévia, um acordo com a casa... Então, a gente só quer regulamentar o negócio. Porque há de se entender que existe uma quantidade muito grande de sites que dizem fazer coberturas e quando se vai ver, não existe um trabalho sério por trás. O que a gente faz é peneirar e organizar a entrada.

"Se eu arriscar fazer dois dias de música eletrônica no verão, eu não vou ter público"

CH: Sendo considerada uma das melhores boates de Salvador, você não acha que a Madrre acaba perdendo as suas características de boate quando abre o espaço para os ensaios de verão?

N: Eu não posso lhe dar certeza não, mas eu lhe digo com boa margem de acerto que se a gente partisse pra fazer três dias de boate, com certeza, um ou dois estariam vazios. Não tem demanda. Quando você abre uma casa como essa, você recebe muitos turistas e o turista que vem para Salvador, ele quer

ver axé e não música eletrônica. Então, a gente acha que as pessoas vêm pra cá pra curtir a agenda do que é Salvador. E se eu arriscar fazer dois dias de música eletrônica no verão, eu não vou ter público pra isso. Pode ser que eu esteja errado, mas eu tenho a visão de que eu tenho que ter um dia só de música eletrônica. A gente pretende, depois do verão, ser mais agressivo de novo pra tentar fazer mais um teste, mas será um teste. Se não der, volta ao formato de fazer banda mesclando com música eletrônica e por aí vai.

Por Fernanda Figueiredo

Quinta-Feira, 05.02.2009

http://www.bahianoticias.com.br/holofote/imprime_entrevistas/34.html

ENTREVISTA (01.1):

NAGIB DAIHA - EMPRESÁRIO DO ENTRETENIMENTO BAIANO

Nagib Daiha. Um dos grandes nomes da noite soteropolitana. Responsável pela Madre, na Pituba, ele está prestes a lançar a casa EGO Pestana, trazendo um novo conceito para a cidade.

Confira agora uma entrevista com este grande empresário e colunista, falando sobre seu novo empreendimento e sobre a sua coluna no Portal Axezeiro.com.

Portal Axezeiro: Nagib, você é um dos grandes empresários do entretenimento baiano e está preste a lançar mais uma grande casa noturna, a Ego. Qual o conceito deste novo espaço e onde vai funcionar?

Nagib Daiha: O Club EGO Pestana vai ser inaugurado início de setembro no Hotel Pestana, onde era a Le Zodiac.

A casa vem ocupar um espaço carente na nossa cidade, que é de uma balada para um público mais velho, e de maior poder aquisitivo.

Teremos um espaço para 350 pessoas com uma agenda fixa de quinta a sábado, com focos bem definidos. Sexta, buscando ser o point da cidade para a turma antenada, no sábado para um público acima dos 30 anos, começando com jantar, e depois aquecendo a noite, como um dining club, e na quinta um misto disso.

Vamos ter serviço super diferenciado para todos da casa, principalmente para os que tiverem nos camarotes, que terão banheiros e caixas exclusivos, além da novidade para quem estiver hospedado no hotel, poder descer do elevador diretamente no camarote.

Nossos colaboradores serão selecionados com muito carinho, para termos uma equipe de fazer inveja, com hostess e atendentes do nível do público que freqüentará a casa.

A música será agradável, com interseções de lives, e vários dos melhores DJs nacionais. Teremos promoters nas principais capitais do Brasil trazendo clientes e celebridades todas as semanas. Resumindo: estamos fazendo uma casa para o Brasil freqüentar.

PA: Por que o nome Ego?

Nagib: A noite cada vez mais vem se tornando um local para exaltar o EGO, por isso, achamos que esse nome vai representar bem o conceito da casa.

PA: Em que a casa vai se diferenciar das demais existentes na capital baiana?

Nagib: Nos clientes, na brigada, na música, nos convidados, no luxo e nas marcas que serão parceiras do projeto.

PA: O que de mais importante a Ego vai agregar à Bahia no ramo do entretenimento?

Nagib: Vamos ter um espaço que qualquer celebridade ou cliente se sentir a vontade para levar um convidado, ou curtir a noite. Pois, as pessoas vão ter serviço padrão das melhores casas do Brasil.

Além disso, vamos ter um ótimo espaço para eventos de domingo a quarta. Esses dias estarão reservados para eventos fechados, comemorações, festas de empresas e para os congressos do próprio Pestana.

PA: Já existe uma programação de festas?

Nagib: Como citei acima, de quinta a sábado, a agenda é fixa, mas os DJs e artistas que viram não serão a atração da noite. A casa é a atração, e terá sempre novidades que irão surpreender o público.

PA: Além da Ego você é responsável por outras casa de sucesso, como a Madrre. Que novidades o público pode aguardar para a Madrre?

Nagib: A cada ano, eu entendo um pouco mais da noite de Salvador, e com isso, vou posicionando a Madrre da forma que acho que ela se encaixa melhor na cidade.

A casa hoje é um espaço multicultural, onde tem uma agenda própria, com eventos de vários estilos e ritmos, e é o melhor espaço para determinados tipos de eventos da cidade. As produtoras já entendem que devem usar a casa para lançar seus produtos no mercado. Com isso tenho recebido vários convites para realizar lançamentos de bandas e para fazer ensaios. Além disso, o local também tem sido muito solicitado para realizar todo tipo de evento. Matinees,

desfiles, lançamentos de produtos, confraternizações de empresas, formaturas, aniversários e tudo mais.

Cabe a nós continuar inovando nos estilos, e trazendo o que que esta rolando de melhor do Brasil para a cidade. Assim foi com o Samba (projeto Batifun), com Axe das antigas (Ensaio de Peixe e do Harem), Funk (as principais atrações do estilo do Rio), música eletrônica (todos os principais DJs do Brasil, e alguns dos tops 20 do mundo), e agora queremos trazer escolas de samba para os ensaios de verão.

PA: Como você avalia a noite soteropolitana?

Nagib: Tem melhorado muito. A crise nao atingiu a casa, e a cidade tem hoje muita opção de lazer. São mais de 20 bares que virarão opções de entretenimento, para todos os gostos e publico. Creio que não se pode dizer que não se tem o que fazer em Salvador.

PA: Fala um pouco sobre o seu lado colunista.

Nagib: Adorei quando recebi o convite de minha amiga Lidiane para ter uma coluna falando de entretenimento. O tempo como observador da noite e do entretenimento me faz ter pauta para falar dos diversos assuntos que esse tema revela.

Estou curtindo muito e agora estou fazendo minha nota sobre promouter, a pedido de um leitor.

PA: Pra finalizar, convida o público para conhecer a Ego quando ela for finalmente inaugurada.

Nagib: Todos estão convidados a conhecer um novo tipo de balada na capital. Tenham certeza que vao se surpreender a partir da inauguração em setembro. Enquanto isso podem vir na Madrre. rrsrs

<http://www.axezeiro.com.br/entrevista/79.html>

Por Robson Cobain

ENTREVISTA (02)

ENTREVISTA AO DJ NAZCA

Entrevista realizada através do software de mensagens instantâneas da *Microsoft, Windows Live Messenger*, nova versão do *MSN-Messenger (Microsoft System Network)* com o DJ Nazca, (sócio e fundador do grupo Soononmoon), em 04 de abril de 2010.

No momento da entrevista Nazca encontrava-se no Chile, estando sob condução da organização e apresentando-se como DJ em uma turnê pela América do Sul e Central no *Pan American Highway Project*¹ na Bolívia, Costa Rica, Guatemala, entre outros.

JULIANA: Você é de Salvador?

NAZCA: Sou sim, desde que nasci.

J: Porque o nome Nazca?

N: (risos)

Bom... Sempre gostei de Arqueologia e dos grandes mistérios da humanidade, um deles são as Linhas de Nazca no Peru conhece?

São linhas gigantes e misteriosas no deserto, ninguém sabe quem fez, uns 300-400m de comprimento e só são vistas de cima, são pedras negras sobre um fundo mais claro

J: Tipo aquelas mostradas do filme Sinais?

N: Não, ali são *Crop Circles*. As Linhas de Nazca foram descobertas por agora, na época moderna, depois que os aviões sobrevoaram a área e viram as formas no deserto. Olha aqui neste site sobre elas:

http://es.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADneas_de_Nazca

Eu fui lá em 2009, sobrevoei as Linhas e tirei mais de 250 fotos. Olha aqui neste *link*: <http://picasaweb.google.com.br/nazca22/PeruLinhasDeNazca#>

J: Nazca é o nome da região?

N: Sim e do povo que viveu lá.

1 - <http://panamericanhwy.blogspot.com>

J: Então, começaremos sobre o início de tudo, há quanto tempo você está participando do movimento de música eletrônica? Pois tinha lido que a Música Eletrônica em Salvador nasceu no começo dos anos 90.

N: Bom, estou nisso desde o ano zero, momento zero. E esse momento zero foi em agosto de 1997. Quando eu tava lá.

J: Momento este quando fundou a *soononmoon* em 1997?

N: Fiz e toquei numa festa chamada *Antes da Tempestade*, essa foi a primeira festa da *Soononmoon* e a primeira festa do Norte-nordeste do Brasil, fora claro, Trancoso, no Sul da Bahia, que já presenciava certa movimentação *raver* desde o comecinho dos anos 90, mas em Trancoso as festas eram mais *gringas*², não eram produções nacionais, e eram festas *free*³, pequenas, mas absurdas!

Essa foi a primeira de Salvador, aconteceu ao ar livre, no espaço do Juvená, em frente ao *Hotel Sofitel Quatro Rodas*, em Itapoã, eu ajudei a fazer a festa com os membros do coletivo *Soononmoon* na época, porém eu sou o único original da *Soononmoon* até hoje na ativa.

J: Na praia?

N: Não foi na praia não. Você chegando ali na Pedra do Sal, a festa foi entrando à esquerda, na Rua do Sofitel.

J: Você lembra um momento específico que a cena de música eletrônica se tornou o que é hoje?

N: Sim, lembro.

J: Fala um pouco deste crescimento?

N: Foi na *Pulsar IV* (06 de setembro de 2005) que de repente as coisas BOOOOM!

Para ser mais exato, no meio de uma apresentação do Yagé em Salvador, na *Pulsar IV*. Não sei... Rolou uma conexão muito forte em certo momento lá que trouxe TODOS para um delírio coletivo. Por alguns minutos as coisas ficaram

2 - Estrangeiras.

3 - Gratuitas.

surreais, todos gritaram e levantaram os braços, a banda correspondeu com pura magia e começaram todos a pular. Quem estava na piscina jogava água pra cima.

Foi um momento mágico que nunca vou me esquecer. Esse foi o momento onde a cena se encontrou, tomou consciência de si própria, e de uma revolução que estava por vir na *Terra do Axé*. Depois disso aí, tudo mudou e a cena se consolidou.

J: Então, esse povo todo deve ter disseminado a idéia de que *rave* propiciava um momento mágico?

N: Bom, a diferença de entretenimento que se encontra numa *rave* não se encontra em um show de axé, nem de rock e nem de reggae. É algo para o futuro mesmo, algo que não tem precedente.

Acho que isso transcendeu algumas barreiras e conectou-se diretamente ao coração do público. Depois disso as *raves* explodiram passaram a acontecer com muito mais freqüência.

J: Vocês têm alguma ajuda do governo? Ou de algumas empresas privadas que são parceiras na realização das festas da Soononmoon? Ou é a Soononmoon que arca com todas as despesas? Eu vi uns *merchandising* com aqueles energéticos.

N: Bom, normalmente as festas são feitas por nós mesmos, sem ajuda de patrocinadores ou do governo. Na verdade, um apoio oficial do governo nunca aconteceu.

A linguagem eletrônica ainda não foi assimilada a esse ponto, para permitir um apoio oficial do governo. Existem alguns patrocinadores que nos ajudaram: a loja *Sement's* no começo de tudo, o energético *Burn*, a cerveja *Skol*, a *Rádio Metrópole FM* e seu programa *Metrópole Beats*. Mas, no geral, é tudo por nossa conta e risco mesmo.

J: Você pensa que os blocos de carnaval têm o sucesso de hoje porque viram que é possível fazer uma festa para este público?

N: Você fala dos blocos de carnaval com DJs?

Bom, eu vejo isso comum algo inevitável, a música eletrônica nunca foi modinha. Quer dizer, sempre tentam vender como modinha, mas na real é uma tendência e é irreversível. Nada mais natural que os DJs chegassem ao carnaval. Vejo isso com muitos bons olhos e sei que é uma coisa que vai acontecer aos poucos e que de repente, o carnaval vai ser bem eletrônico. Vejo isso desde que o *Fatboy Slim* esteve aqui e deslumbrou a todos com seu som, *DJ Marky* também. Eu não vi nem David Guetta e nem Tiesto.

Não podemos nos esquecer dos experimentos de Daniela Mercury, que foram sem bússola e um pouco oportunistas. No carnaval ela é a pioneira do estilo eletrônico, Ivete Sangalo não teria a coragem que Daniela Mercury teve de mostrar um som totalmente novo na avenida, por isso tiro o chapéu para Daniela Mercury.

Eu acho que no carnaval a característica é mais *pop* até hoje, mas o carnaval é um objetivo para mim e para *Soononmoon* também, em breve estaremos lá, muito em breve.

J: Percebemos que no Carnaval existe uma grande parcela de patrocinador para cada bloco, camarote... Inclusive nos camarotes percebemos que a organização busca pelos DJs do *mainstream*.

Quando entrevistei o *DJ Humildes* na última *Earthdance - Bahia* ele me disse que a organização da *Soononmoon* trabalha, principalmente por “amor”. Você concorda com esta posição? Mas, vejamos que o dinheiro é necessário para viver e continuar investindo nisso tudo não é?!

N: Sim, por amor, mas é nosso ganha-pão também, queremos que a festa dê certo, que seja ótima e que dê frutos como o dinheiro também. O que tem sido uma realidade nos últimos três anos.

J: Qual o faturamento de uma festa da *Soononmoon*? Comparado com todos os gastos mais a divisão com os sócios?

N: Um pouco delicada essa pergunta. Uma festa custa de R\$ 40 mil a R\$ 70 mil. Nem sempre é lucro, sempre é risco.

J: Comparando com os ingressos do carnaval, os das *raves* são muito baratos se percebemos a estrutura: o carnaval se paga em média R\$ 250,00 para 4

horas de apresentação com DJ, na *rave* um custo médio com ingresso de R\$ 25,00, R\$ 30,00, R\$ 40,00 para mais de 12hs de apresentação.

N: Sim, claro. Mas no carnaval tudo é muito inflacionado mesmo, é até difícil comparar porque o carnaval está dentro de uma estrutura gigante que a *axé music* construiu eles cobram isso com patrocinadores.

J: Vocês pensam em entrar neste ramo?

N: (risos) Em breve sim. Em breve

J: Como ocorre a geração de empregos? As pessoas se candidatam ou vocês têm um "departamento" para contratação de pessoal?

N: Shau Shong é quem cuida dos Recursos Humanos da *Soononmoon*, fazendo as contratações. Ela é imprescindível para tudo funcionar como funciona, ela escolhe as pessoas de acordo com o perfil desejado.

J: Ela é parte essencial, é o seu braço direito não é?

N: Sim, digamos que sim, tudo passa por ela e por mim, mas temos outras pessoas próximas que desenvolvem tudo.

J: Aquelas pessoas que vendem balas e caldo de cananas nas festas da *Soononmoon*? Eles pagam para estarem ali, ou pedem alguma solicitação para vender no espaço e vocês liberam?

N: Bom, o vendedor de caldo de cana, em específico, é nosso amigo e trabalha na montagem da festa. Ele vende o caldo de cana (caro, por sinal) e fica com o dinheiro pra ele, não nos repassa nada.

A mesma coisa são os baleiros, eles fazem um serviço na festa, vendendo cigarro, balas, chicletes, coisas que não vendemos, e eles são super gratos também.

J: Então tem muita gente ajudando na montagem da estrutura?

N: Sim, temos uma equipe bem grande, no total empregamos umas 200-250 pessoas, entre seguranças, montagem, artistas, bares, restaurantes, portaria.

J: Aqueles seguranças, aquela ambulância, a estrutura em si é totalmente montada e financiada por conta da equipe da Soononmoon?

N: Sim, nós contratamos muitos seguranças, a festa é totalmente segura. Até porque investimos na UTI móvel em festas com mais de 1000 pessoas.

J: Sim, eu vi nunca vi briga nas festas da Soononmoon.

N: Além de termos o *Projeto Balance*⁴ como apoiadores da nossa causa, com suporte voluntário para casos de uso e abuso de substâncias, (com maior ocorrência de álcool do que qualquer outra droga) nunca teve briga, em 12 anos nunca teve uma briga.

J: Quem cuida da parte artística?

N: Basicamente eu, mas todos ajudam e opinam, cuido desde a arte do *flyer* à aprovação do projeto de decoração e da escolha dos artistas.

J: E sobre os artistas internacionais? Como você faz pra trazer esse pessoal de fora?

N: Os artistas de fora que vêm para nossas festas geralmente já estão em *tour* pelo Brasil, sendo assim, apenas raramente trazemos o artista de sua cidade na Europa ou em Israel. Mas já ocorreu de uma *tour* ser cancelada e termos que arcar com passagens ida e volta da Europa para cá, mais o cachê e hospedagem.

J: Percebo através de conversas com as pessoas que você Nazca, tem o título de "padrinho" para os DJs locais.

4 - COLETIVO BALANCE DE REDUÇÃO DE DANOS. "Redução de Danos é um conjunto de ações educativas e de saúde que tem como objetivo diminuir os efeitos negativos decorrentes do uso de substâncias psicoativas. "Balance" significa "equilibrar-se, compensar-se". O trabalho do balance é pioneiro na cena eletrônica nacional. Buscou inspiração nos trabalhos do Energy Control (Espanha) e MAPs (EUA). [...] Para isso, o Balance conta com o apoio e participação do GIESP e do CETAD /UFBA. Assim, reunimos profissionais como psicólogos, médicos, antropólogos e outros pesquisadores, da questão das substâncias psicoativas, bem como produtores e cidadãos da cena eletrônica para pensar e realizar ações de redução de danos. 'Não devemos confundir as estratégias de redução de danos com incentivo ao uso indevido de drogas ilícitas, pois se trata de uma estratégia de prevenção'". (<http://coletivobalance.blogspot.com>).

N: (risos) Padrinho... Engraçado ouvir isso.

J: Nunca vi ninguém reclamar da seleção dos artistas, parece que todos gostam daqueles que tocam nas festas.

N: É isso realmente é uma das coisas mais fortes de nossas festas, sendo referência em todo o Brasil e até lá fora.

Os artistas estrangeiros geralmente se impressionam com o tamanho das festas, da qualidade na produção e principalmente pela qualidade do público.

Todos amam a cena eletrônica de Salvador em festas como *Aurora* e *Pulsar*.

Existe um guia mundial de *psytrance* que sempre cita a Soononmoon entre os grandes núcleos brasileiros, na verdade, é o único citado acima de Trancoso nessas revistas e sites.

J: O espaço para da festa o *Rancho Aurora*, foi escolhido justamente naquela local por quê?

N: Já haviam acontecido eventos ali, mas foram pequenos e o espaço estava praticamente abandonado quando redescobrimos. É um lugar especial difícil achar algo que possa superar aquele espaço.

J: Justamente por causa da distância você sabe que surgiu outro modelo de empregos? Aquele que as pessoas alugam carros para levar e trazer o pessoal.

N: Que alugam carros? Você fala vans, de *bate-volta*?

J: Esse espaço é de vocês? Ou é alugado?

N: É alugado, pertence a Sr. Vicente e Dona Solange, eles são os verdadeiros donos do espaço.

J: Por que vocês não compram o espaço?

N: Porque custa 1 milhão e 500 mil Reais para comprar (risos).

J: Senhor Danilo muito obrigada mesmo!

N: Muito grato também Dona Juliana, tranqüilo e fique a vontade.