

Materializações do Ativismo Negro na Cena de Música Pop de Salvador¹

Materializaciones del activismo negro en la escena de la música pop de Salvador

Materializations of Black Activism in the Pop Music Scene of Salvador

NADJA VLADI GUMES², MARCELO ARGÔLO³

Resumo: o objetivo deste artigo é trazer uma discussão sobre o conceito de Cenas Musicais, apresentando reflexões sobre territorialidades e territorialidade sônico-musical. Argumentamos que o Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador, deve ser entendido como uma territorialidade sônico-musical. Nesta perspectiva, trazemos uma reflexão sobre o ativismo negro e a atual cena de música pop afropop-latina de Salvador. Por fim, apresentamos algumas materializações do ativismo negro no trabalho de bandas e artistas dessa cena para defender o reposicionamento que essas práticas musicais propõem para o pop.

Palavra-chave: Cenas Musicais, Ativismo Negro, Territorialidades, Música Pop.

Resumen: el objetivo de este artículo es traer una discusión sobre el concepto de Escenas Musicales, presentando reflexiones sobre territorialidades y territorialidad sonoro. Argumentamos que Pelourinho, en el Centro Histórico de Salvador, debe entenderse como una territorialidad sonora-musical. En esta perspectiva, traemos

¹ Parte deste artigo foi apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora adjunta do Cecult/UFRB. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB. Este artigo é parte dos resultados da pesquisa A música Pop é Global – territorialidades, cosmopolitismos, valorações e a construção de cenas da música pop do Sul Global, contemplada com o Edital Universal 2018 do CNPq. E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br

³ Jornalista e mestre em Comunicação pela UFRB. Autor do livro Pop Negro SSA. E-mail: celo.argolo@gmail.com

una reflexión sobre el activismo negro y la escena actual de la música pop afropop-latina de Salvador. Finalmente, presentamos algunas materializaciones del activismo negro en el trabajo de bandas y artistas de esta escena para defender el reposicionamiento que estas prácticas musicales proponen para el pop.

Palabras clave: Escenas musicales, activismo negro, territorialidades, música pop.

Abstract: the aim of this article is to bring a discussion about the concept of Musical Scenes, in a dialogue with Will Straw, presenting reflections on territorialities, from Rogério Haesbaert, and sonic-musical territoriality, by Micael Herschmann and Cíntia Sanmartin Fernandes. We argue that Pelourinho, in the Historical Center of Salvador, should be understood as a sonic-musical territoriality. In this perspective, we bring a reflection on the black activism and the current Afropop-Latin pop music scene of Salvador. Finally, we present some materializations of black activism in the work of bands and artists of this scene to defend the repositioning that these musical practices propose for pop.

Keywords: Musical Scenes, Black Activism, Territorialities, Pop Music.

Introdução

No momento em que escrevemos este artigo, o videoclipe da canção *Me Gusta*, um *feat* da cantora brasileira Anitta com a rapper estadunidense Cardi B. e o rapper porto-riquenho Myke Towers, está prestes a completar 147 milhões de visualizações no YouTube⁴. Um produto midiático de alcance global que novamente usa o Pelourinho, bairro do Centro Histórico de Salvador, como cenário, assim como fizeram Paul Simon e Michael Jackson cerca de 30 anos atrás, em parceria com o Olodum. O produtor musical e DJ Rafa Dias e o guitarrista Wallace Carvalho, mais conhecido como Chiba ou Chibatinha, ambos baianos e integrantes da banda ÀTTØØXXÁ, participam da faixa lançada por Anitta no dia 18 de setembro de 2020 e acrescentam o groove arrastado à sonoridade da faixa. Rafa, Chibatinha e o ÀTTØØXXÁ fazem parte da cena de música afropop latina de Salvador, que também agrupa bandas e artistas como Afrocidade, BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna, Xênia França, entre outros. Uma cena que tem no Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador, uma das suas principais territorialidades e é o objeto de algumas reflexões que trazemos neste artigo.

⁴ Dados extraídos do YouTube no dia 8/6/2022

As bandas e artistas acima têm desenvolvido trabalhos formadores de um projeto político-estético que tem por objetivo repensar o lugar da população negra dentro da estrutura sociocultural da Bahia. São criações que buscam, nas diversas matrizes culturais afro-baianas, a composição de suas sonoridades, discursos, performances e posicionamentos públicos, mas sempre em um diálogo com o contemporâneo, num movimento de atualização da tradição. Neste artigo, observamos, a partir de alguns exemplos, como esse diálogo se materializa de diversas formas nos trabalhos, seja nos arranjos ou nas letras das canções, nas escolhas estéticas, nas apresentações públicas e também nas redes sociais. Ressaltamos ainda que esse movimento de ativismo não acontece apenas de forma confluente, harmoniosa. Há disputas que evidenciam tensões desta cena com valores hegemônicos na música baiana e tensões internas que podem reorganizar as relações entre integrantes da própria cena.

Para melhor discutir os temas propostos no artigo, apresentamos no primeiro momento do texto algumas das questões teórico metodológicas que estão guiando essa pesquisa. O conceito de cenas musicais, proposto por Will Straw (1991; 2006; 2014), contribui para estabelecer a conexão entre as práticas musicais e o espaço urbano que elas ocupam. Há ainda as noções de territorialidade (HAESBAERT, 2005) e territorialidade sônico-musical (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014), que contribuem para perceber como os usos de um determinado território é capaz de produzir novos significados para o espaço e assim produzir um processo de reterritorializações. Em seguida, pensamos na questão do ativismo negro, a partir de uma relação entre Manuel Castells (1999) e Kabengele Munanga (2002) na sua materialização nos trabalhos de bandas e artistas da cena de música pop de Salvador.

Cenas Musicais

As cenas musicais são fenômenos culturais de ocupação de determinado lugar, espaço ou ambiente para manifestação de sociabilidades estimuladas pela música. Também podemos tratá-las como uma rede que engloba e articula uma grande complexidade de agentes do cotidiano da urbe. Artistas, fãs, produtores, jornalistas, donos de casas de shows e muitos outros podem estar envolvidos nas dinâmicas das cenas musicais, mas cada cena terá a sua própria rede de atores e cabe ao pesquisador desvendá-la. A expressão surge primeiro no jornalismo cultural e é apropriada na academia inicialmente por Will

Straw (1991). Straw busca dar um rigor para o termo de um modo que dê conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos.

A primeira definição de cena musical é apresentada por Straw no artigo *System of Articulation, logics of change: communities and scenes in popular music* em 1991, há cerca de 30 anos. Nesse texto, o autor buscou dar ênfase aos processos identitários que os agrupamentos das cenas musicais formavam. A ideia de cena nesse primeiro momento é pensada como uma possibilidade de fazer uma contraposição à ideia de comunidade musical. Enquanto esta faz referência a agrupamentos de caráter mais fixo e estáveis, as cenas tendem a ser mais flexíveis e fluidas, tanto em relação à identidade cultural, quanto em relação às demarcações geográficas (STRAW, 1991). Como ressalta Herschmann (2013), nesta primeira definição Straw “buscava privilegiar a análise das tensões e articulações entre os atores que gravitam na cena” (p. 44). É uma tentativa de olhar para o fenômeno como um contexto no qual diversas práticas musicais interagem entre si em processos de diferenciação e afiliações (STRAW, 1991). Contudo, é preciso estar atento à sua fluidez, elemento central que coloca o desafio de perceber suas movimentações.

O próprio Straw apresenta, em artigo publicado no Brasil em 2006, uma revisão da sua perspectiva de trabalho com as cenas, na qual enfatiza os aspectos espaciais e uma variedade de pontos, inclusive afetivos, na análise das cenas. Na leitura de Simone Pereira de Sá (2011) sobre a revisão da perspectiva das ideias de Straw, as cenas são apresentadas como “espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais, destacando a importância do espaço urbano, em especial das metrópoles, para estas agregações” (SÁ, p. 152). Este segundo momento do entendimento da noção de cenas se aproxima mais da proposta que se quer desenvolver no trabalho aqui apresentado. Ao trazer a noção de cena para o centro da discussão teórico-metodológica neste artigo, queremos pensar a relação entre as práticas musicais e os espaços urbanos sem perder de vista aspectos identitários.

A proposta nesse segundo momento é pensar as cenas como uma forma de cartografar consumos culturais em territórios, locais ou globais, que nos ajuda a compreender que certas práticas significativas são organizadas territorialmente e reconhecidas como significantes de um determinado discurso. Para a cena acontecer ela precisa criar um circuito, uma circulação

de pessoas e objetos culturais que deem visibilidade aos espaços urbanos, preenchendo a cidade com a convivência (conflituosa ou não) de diferentes e similares grupos.

É uma cena (a) a congregação recorrente de pessoas em um determinado lugar, (b) o movimento dessas pessoas entre este lugar e outros espaços de congregação, (c) ruas / faixas ao longo das quais este movimento ocorre (Allor, 2000), (d) todos os lugares e atividades que circundam e nutrem uma determinada preferência cultural; (e) os fenômenos mais amplos e geograficamente dispersos de que este movimento ou essas preferências são exemplos locais, ou (f) as teias da atividade microeconômica que promovem a sociabilidade e ligam isso à autoprodução contínua da cidade? Todos esses fenômenos foram designados como cenas (STRAW, 2006, p. 6, tradução nossa).

Dessa forma, percebe-se que a noção de cena nos ajuda a entender como as práticas musicais criam territorialidades. A partir desta segunda definição de cenas proposta por Straw, a cidade se torna um ambiente de processos comunicacionais e a música, e outras práticas culturais, tornam-se estímulos para a reflexão sobre identidades e sociabilidades que estão intimamente relacionadas com espaços urbanos específicos.

Em 2014, no texto *Some Things a Scene Might Be*, Straw aponta que a espacialidade está implícita na ideia de cena que agrupa coletividades marcadas por proximidades, espaços que engajam fenômenos culturais dotados de determinadas coerências, visibilidades e invisibilidades da vida cultural urbana. Para Straw, a cena funciona como uma rede de coletividades, identidades e sociabilidades que expressam sensibilidades e promovem atividades que geram adesão, uma efervescência cênica.

A grande força da noção de cena musical, nos parece, as possibilidades que ela oferece, quando comparada a outras noções que lhes são próximas, principalmente porque se mostra mais fluida, entretanto operativa como coloca Simone Pereira de Sá:

Trata-se, pois, de uma noção que pode indicar, ao mesmo tempo, a direção de um movimento e sua escala, sem a rigidez que a noção de subcultura, atrelada a discussões de classe e cultura parental, apresenta; nem a excessiva flexibilidade de conceitos pós-modernos tais como neo-tribos ou canais, que se tornam poucos operativos por ignorarem a centralidade dos processos de classificação e suas disputas simbólicas como elementos de construção identitária e de sociabilidade (SÁ, 2011, p. 152).

A noção de cenas musicais nos permite observar justamente os impactos das ocupações e usos dos espaços urbanos propostos pelas práticas musicais. A ideia de cena nas cidades é completamente dependente de uma relação entre

sociabilidade e expressões culturais, que no caso deste trabalho é a música. “Se há apenas trabalho cultural e nenhuma sociabilidade, temos pouco mais do que uma rede de trabalho ou um centro produtivo. Se há muita sociabilidade mas nenhuma expressão cultural de fundo, temos apenas lazer e consumo” (STRAW, 2017, p. 79). É, portanto, do imbricamento entre sociabilidade e práticas musicais nos espaços urbanos que emerge uma cena.

Também pensamos que essa cena traz elementos elencados por Straw (2006) como coletividade, que percebemos na troca entre músicos, produtores, jornalistas e empresários, inclusive participações em gravações e shows. Há também interesse em determinados gêneros musicais (*dub*, samba-reggae, pagode, *trap*, *hip hop*, *disco*), e o compartilhamento de uma proximidade geográfica em um circuito de eventos que cobria determinadas territorialidades da cidade (Centro Histórico/Pelourinho, Rio Vermelho e o Carnaval). Aqui, observamos uma cena que reúne espaços, objetos e pessoas, que tem uma determinada coerência mesmo na diversidade das práticas, e articula camadas históricas da música baiana (samba-reggae, axé-music, guitarra baiana, ijexá), e uma conexão a um discurso étnico/racial, projetando uma efervescência social percebida *in loco* antes da pandemia do Covid-19, quando fizemos observação participante de diversos eventos na cidade entre janeiro de 2019 e fevereiro de 2020.

Ao mesmo tempo que entendemos que o conceito de cena musical nos ajuda a pensar essa efervescência cultural em Salvador, também temos o desafio de compreender a efetividade do conceito na perspectiva de uma cidade negra da América Latina. Dessa forma, dialogamos com pesquisadores como Tobias Queiroz (2019), que traz uma perspectiva decolonial de cena, o que nos possibilita pensar nas particularidades de práticas musicais forjadas em territorialidades que abrigam aspectos de subalternizações, mas também de resistências. Na tentativa de adequar o conceito de cenas musicais de Straw a uma realidade mais local da América Latina, Queiroz (2019) sugere a noção de “cena musical decolonial” que desse conta de localidade não “anglófonas” e localizadas em regiões do Sul Global, ditas “periféricas”. Nessa tentativa, ele faz uma pesquisa com bares de cidades do interior do Nordeste do Brasil que tocam o gênero musical Heavy Metal. Neste exercício, Queiroz pensa na teatralidade dessa cena a partir de afetos, objetos, sensibilidades vivenciadas por corpos negros, LGBTQIAP+ para pensar na aplicação do conceito em territorialidades do Sul Global.

E aproximando para os processos culturais da América Latina, Diana Taylor (2013) apresenta o conceito de transculturação, trazido por Fernando Ortiz dos anos 1940, que nos permite perceber e entender como as práticas musicais em cidades como Salvador estariam envolvidas em um processo “que consiste na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais”. (TAYLOR, 2013, p. 157). A noção de transculturação nos possibilita entender que, apesar das perdas impostas pela colonização e pela escravização, há a incorporação e alteração de práticas culturais “criando um sistema dentro de outro” (p. 161) fazendo surgir o que Regev (2013) denomina de novos idiomas estéticos e Taylor pensa como uma “movimentação cultural”.

Territorialidade Sônico-musical

A relação íntima que pode ser percebida entre as práticas musicais e a cidade na formação das cenas traz para a pesquisa a noção de territorialidade sônico-musical. O conceito de territorialidade inicialmente é apresentado como a dimensão simbólico-cultural do território, este que, por sua vez, também contém em si uma dimensão física, espacial ou geográfica. Essa é uma visão mais estreita, meramente didática, mas a partir da qual é possível aprofundar o entendimento da ideia de territorialidade e pensá-la como aquilo que torna um território um território, ou seja, os elementos que dão identidade e significado ao lugar.

A territorialidade, além de incorporar uma dimensão estritamente política, diz respeito também às relações econômicas e culturais, pois está “intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como elas próprias se organizam no espaço e como elas dão significado ao lugar” (HAESBAERT, 2005, p. 676).

Diante desse entendimento, pensamos o Pelourinho não apenas como um bairro de Salvador, mas como uma territorialidade. O objetivo desse movimento metodológico é justamente dar destaque aos aspectos que são mais importantes no percurso desta pesquisa: as dinâmicas de ocupação e uso do espaço pela cena de música pop, mais especificamente do ativismo negro dessa cena. A partir dessa abordagem é possível identificar reterritorializações, perceber agenciamentos que emergem e compreender os modos de relação da cena com o espaço.

A percepção da íntima relação entre as práticas musicais e o território, nos possibilita acionar o conceito de territorialidade sônico-musical

(HERSCHMANN, 2013; HERSCHEMANN; FERNANDES, 2014). “Com a noção ‘territorialidades sônico-musicais’ busca-se valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que vêm sendo realizados pelos atores nesses espaços” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 13). Importante destacar que as noções de cenas musicais e territorialidades sônico-musicais não se sobrepõem nem se confundem, mas se complementam. Enquanto, a partir do olhar da cena, percebemos a formação de uma rede que compartilha um modo de manifestar sociabilidades e ocupar e usar a cidade, o olhar das territorialidades sônico-musicais contribui para a percepção da relação entre as práticas musicais e os processos de reterritorialização, de ressignificação do território ou transformação dos espaços urbanos, mesmo que de forma efêmera, momentânea.

O Pelourinho e a cena de música negra de Salvador

Parece-nos produtivo apresentar o percurso para o entendimento do Pelourinho como territorialidade sônico-musical e sua relação com a cena estudada na tentativa de investigar as reterritorializações que o ativismo negro da cena de música pop promove neste espaço. Preliminarmente, buscamos pensar uma construção dessa territorialidade sônico-musical a partir dos anos de 1990, quando o bairro passa por uma reforma liderada pela gestão do então governador Antônio Carlos Magalhães, o ACM. Antes dessa intervenção urbanística, o bairro sofria com o abandono do poder público e era considerado um local de risco à segurança pública. Após a “revitalização” (como a intervenção foi nomeada oficialmente) ou gentrificação, o Pelourinho passa a ser administrado pelo Governo do Estado em parceria com a Prefeitura Municipal de Salvador e funciona como um simulacro de uma ideia de Bahia ou de uma baianidade, entendida aqui como uma territorialidade, que se baseia em símbolos como o acarajé, o tambor, a alegria, a festa, entre outros.

A partir de 2007, com a alternância de poder no Governo da Bahia, que sai das mãos dos carlistas, como era conhecido o grupo político de ACM, e passa para o grupo do Partido dos Trabalhadores (PT) com a eleição de Jacques Wagner como governador, o Pelourinho ganha outra perspectiva baseada na política cultural implementada pela gestão petista, a chamada política dos editais. É nesse momento que surge também o grupo BaianaSystem, que, com apoio dos editais, passa a ocupar o Pelourinho. Cria-se a chancela Pelourinho

Cultural, coordenada pela produtora Ivanna Soutto, que abre espaço para as primeiras temporadas do BaianaSystem, a partir de 2009, dando início à carreira do grupo, com shows nas praças do Centro Histórico e a construção de um público jovem alternativo que se contrapõe a artistas da música baiana hegemônica, como axé-music e pagode.

O grupo BaianaSystem surge no final da década de 2000 e ganha força como um dos principais fenômenos de renovação da música baiana no início dos anos 2010. A proposta estética da banda conecta referências locais, como o samba-reggae, samba-afro, pagode e arrocha, a referências globais, como o *dub* e o *reggae*, ambos jamaicanos. Essas características estéticas foram construídas pelo grupo nos shows no Pelourinho e dialogam com a tradição dos blocos afros, como Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza, Didá, Cortejo Afro, entre outros, que foram os primeiros a ocupar o espaço e iniciaram o processo de construção dessa territorialidade sônico-musical.

Interessante pontuar que é no Pelourinho que surge o Olodum, em 1979, criando um novo gênero musical, o samba-reggae, uma sonoridade que traz as características apontadas por Taylor (2013) como etapas da transculturação: “perda, seletividade, redescoberta e incorporação” (p. 159). Este novo idioma estético atrai a atenção de diversos atores sociais para este espaço do Centro Histórico de Salvador e faz com que em 1990 o governo estadual implemente um processo de revitalização daquela área que, pensada como “um lugar de consumo” (GOTTSCHALL e SANTANA, 2007), serviria de cenário para os videoclipes dos artistas Paulo Simon (Obvious Child, 1990), Michael Jackson (They don’t Care About Us, 1995), entre outros.

A partir da ocupação e uso do Pelourinho pelo BaianaSystem, percebe-se o início de um processo para o estabelecimento de uma cena musical. Um levantamento em jornais, sites de notícia e perfis de bandas e artistas em redes sociais permite perceber a formação de uma rede que compartilha modos de ocupar e usar o Pelourinho, na maioria dos casos com apoio do Governo da Bahia, através das chancelas Pelourinho Cultural, que desde 2017 chama-se Pelô da Bahia. Entre os nomes mais recorrentes estão as cantoras Larissa Luz e Luedji Luna e as bandas Afrocidade e ÀTTØØXXÁ, além do próprio BaianaSystem. Esta configuração nos permite pensar no Centro Histórico de Salvador como uma territorialidade sônico-musical já que a música “vem ressignificando (e reconfigurando) – mais ou menos temporariamente – os espaços, especialmente das cidades contemporâneas”. (HERSCHMANN, 2019, p.130). E também nos permite ação a noção de cena para analisar

uma dinâmica que articula diversas camadas históricas da música baiana em um espaço, um movimento que Straw (2014) chama de “processos de aninhamento e duplicação fractal” (p. 479), ou seja, uma cena surgindo dentro de outra cena numa espécie de movimento em espiral.

Ativismo Negro

A partir da discussão sobre cenas musicais e territorialidade sônico-musical, argumentamos que a cena de música pop afrolatina em Salvador, que tem o Pelourinho como uma de suas principais territorialidades, se caracteriza, entre outros elementos, por um ativismo negro nas suas práticas musicais. Um ativismo que está presente nas sonoridades, nos discursos, nas performances e nos posicionamentos públicos de artistas e bandas que fazem parte da cena. Esse ativismo é um elemento sensível de identificação e que perpassa também as intersecções das questões étnico-raciais, como as de gênero, de sexualidade, de respeito à diversidade, entre outras pautas ligadas aos movimentos sociais das minorias. Há um movimento dentro da cena que reivindica e se apropria das matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2009) afro-baianas para construção de práticas musicais contemporâneas numa busca pela reconfiguração do que Jacques Rancière (2009) chamou de partilha do sensível, ou seja, reposicionar as formas de se fazer música e autorizar o discurso de *outres indivídes* – aqui a busca pela quebra do binarismo de gênero na construção discursiva é fundamental, já que há corpos não binários que fazem parte e constroem a cena.

O grupo de bandas e artistas citados sustentam uma narrativa que pode ser analisada a partir da ideia de “identidade de projeto”, proposta por Manuel Castells (1999). O autor propõe pensarmos em três formas e origens de construção de identidades: a legitimadora, que seria a dominante; a de resistência, criada pelos subalternos; e a de projeto, que traz uma dimensão política e transformadora. Aqui é necessária uma articulação entre Stuart Hall e Castells sobre a ideia da identidade, pois as abordagens que os dois apresentam apontam para a mesma direção e se complementam. Enquanto Hall (2006) traz a proposta de identidades culturais, formada pelos aspectos de “pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (p. 8) e que são descentralizadas, no sentido de possuírem diversos centros que podem até ser conflitantes entre si, Castells nos permite entender como se constitui o processo de construção identitária. Este autor

diferencia a ideia de identidades, que organizam significados, da ideia de papéis, que organizam funções. Aqui neste trabalho, interessa pensar mais profundamente sobre a ideia de identidade de projeto proposta por Castells: “quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social” (1999, p. 24). Percebemos nessa proposta o destaque para a dimensão política da construção da identidade, pois, mais do que criar uma relação dialógica com um grupo ou cultura que seja considerada como um outro – e um *outro* que pratica uma opressão contra o *eu* –, a identidade de projeto busca desconstruir a dominação.

É dentro dessa concepção que Munanga (2002) situa a possibilidade de construção de uma identidade negra, assim no singular. Para o autor, pensar uma identidade cultural negra é cair no raciocínio da essencialização da população negra e negar as particularidades regionais que se desenvolveram na realidade etnográfica do Brasil. Porém, em um plano político, é possível construir uma unidade, um projeto, que permeia todas as singularidades regionais e conceber “uma identidade mobilizadora negra, pelo fato de todos os negros serem [...] submetidos à dominação do segmento branco da sociedade e pelo fato de serem ou comporem o segmento social mais subalternizado da sociedade” (*ibidem*, p. 18).

Trazemos a questão da identidade aqui não no sentido rígido da escola subculturalista inglesa que aponta que “estilos musicais específicos se conectariam, necessariamente, com atores sociais também específicos, e o fariam através de uma espécie de ‘ressonância estrutural’ ou ‘homologia’ entre posição social, de um lado, e expressão musical, do outro”. (VILLA, 2012, p. 251). O que nos interessa ao trazer identidade está mais próximo do que nos apresenta Simon Frith quando coloca que a música gera um prazer de identificação: “com a música de que gostamos, com os intérpretes dessa música, com as outras pessoas que gostam desse mesmo tipo de música” (FRITH, 1987, p. 140). Não defendemos que a música construa identidades, mas concordamos com Villa que propõe o termo “articular”, já que há um profundo processo de negociação entre práticas musicais e identidades que são imaginadas, reivindicadas.

É a partir da articulação dessa proposta de entendimento da identidade negra, como uma identidade de projeto, que pensamos o ativismo negro dentro da cena de música pop em Salvador. Em um breve diálogo com a obra de

Rancière, percebemos que o autor propõe uma relação indissociável entre política e estética que se estabelece no compartilhamento de aspectos que são comuns ao mesmo tempo em que há a divisão do todo em partes distintas. Percebe-se que, dessa forma, ele busca dar conta da existência simultânea e, com a mesma intensidade, de sentimentos que podem vir a se opor, gerar tensão entre a participação e a separação existente dentro de uma coletividade, que aqui é a cena de música pop de Salvador.

Há ainda na proposta de partilha do sensível uma dimensão de disputa até mesmo sobre o que há de comum a ser compartilhado, e essa disputa acontece nas práticas, nas atividades. O autor vai além e coloca a dimensão das práticas como condição para acessar o espaço compartilhado, pois “ter essa ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). É a partir dessa relação entre as práticas e o acesso ao espaço comum que emerge a relação intrínseca e indissociável entre política e estética para o autor. Para ele, a estética está relacionada à maneira que a sensibilidade se expressa a partir de formas definidas a priori e que estruturam um sistema, enquanto a política estabelece o jogo entre comum e exclusivo. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Materializações do ativismo negro na cena

Para mostrar como essa perspectiva de ativismo negro se materializa na cena estudada, dedicamos esta seção do artigo para apresentar alguns exemplos que mostram as diversas formas como as bandas e artistas buscam construir uma narrativa de afirmação da negritude a partir de diversos símbolos caros à população negra de Salvador. Começamos pelo BaianaSystem, que traz uma sonoridade baseada em ritmos como groove arrastado, arrocha, samba-reggae em uma mistura com bases eletrônicas e sons graves. No plano político, o grupo se posiciona nas letras das canções e nos discursos em suas apresentações. Frases curtas, por vezes lúdicas, marcam posição em diferentes questões, inclusive da negritude.

No álbum “O Futuro Não Demora”, terceiro disco de inéditas da banda, lançado em 2019, observamos que uma das preocupações dos músicos e produtores foi trazer para o trabalho uma “atmosfera urbana de Salvador e Ilha de Itaparica”. Ao pensar nestes dois territórios envoltos pela Baía de Todos-os-

Santos, há uma relação com a ancestralidade que se percebe nas letras de canções como “Salve”, que tem a participação de BNegão, Antonio Carlos & Jocafi, com uma pegada espiritual, um ijexá contemporâneo permeado por um rap, homenageia Zulu Nation, Nação Zumbi, Ilê Aiyê e a Orkestra Rumpilezz, lembra nomes importantes da militância negra e faz referência a divindades cultuadas no candomblé: “Salve Nelson Mandela, Martin Luther King, Ilê Ayê / olorum, dandalunda, obatalá / dai-nos a força do amor, vem abençoar”. A música “Sulamericano”, que tem a participação de Manu Chao, mostra a banda também voltada para a América Latina, com elementos de cumbia e reggae, fala de violência e do poder colonizador que permeia as veias abertas da América Latina. O álbum é um manifesto decolonial no qual o tambor é protagonista e dialoga com arranjos orquestrais e bases eletrônicas para emitir sinais de uma sonoridade afrolatina contemporânea.

Outro nome importante para a cena é a cantora e compositora Larissa Luz. Entre 2007 e 2012 ela foi a vocalista da banda Ara Ketu e a partir do segundo álbum solo, “Território Conquistado”, de 2016, passou a apresentar um trabalho que articula elementos locais (como a música dos blocos afros) e transnacionais (como os sons graves da música eletrônica) aliados a um discurso político que traz à tona questões relacionadas ao racismo e ao machismo. Canções como “Bonecas Pretas”, na qual ela questiona a ausência de representatividade negra nos brinquedos infantis (“procuram-se bonecas pretas”, diz o refrão da canção), e “Meu Sexo”, que reivindica a liberdade sexual feminina (“é o meu sexo, quem disse que é pra você?”, questiona o refrão) são exemplos de como esse discurso aparece. Em 2019, ela lançou o álbum “Trovão”, em que reforça o caráter ativista articulado a uma estética que se relaciona com o afrofuturismo, movimento que propõe trazer referências da ancestralidade africana, mas de uma forma não tradicionalista, vista com uma roupagem inovadora, inexplorada ou afrofuturista. O álbum “Trovão” traz a ancestralidade da religiosidade de matriz africana em negociação com bases eletrônicas e as letras politizadas, além de contribuir para um debate político-estético e abrir espaço para a expressão das mulheres negras sobre a sua história.

Luedji Luna, por sua vez, apresenta um trabalho que varia entre as sonoridades acústicas e a fusão dos ritmos afro-baianos com as bases eletrônicas. Em seu primeiro álbum, intitulado “Um Corpo no Mundo”, de 2017, ela constrói uma música baseada principalmente na tradição da canção brasileira, no jazz, ritmos do congo, samba, reggae e claves rítmicas muito

presentes na música baiana. A essas características se unem letras que abordam temas como pertencimento, imigração e a identidade afro-brasileira. Após o lançamento do disco, a cantora e compositora também explorou o lado eletrônico e lançou um single com a banda ÀTTØØXXÁ. Em relação aos seus posicionamentos políticos em apresentações ao vivo, ela traz questões étnico-raciais e de gênero. Por exemplo, em um show no dia 17 de agosto de 2018 no Teatro Castro Alves (TCA), uma territorialidade central para as artes da Bahia, por ser o principal equipamento cultural do Estado, ela afirmou: “parem de nos matar”, em referência à violência policial que acomete a população negra, e de gênero, que vitima as mulheres.

No lançamento de seu segundo álbum, *Bom Mesmo é Estar Debaixo d'Água*, Luedji assume uma postura mais autoral sem deixar de lado o viés político, esmera-se em um relato intimista e afetivo, tentando escapar da ideia de que à mulher negra só caberiam imagens de luta e confrontamento. Em suas palavras, o objetivo é trazer “à tona o tema do amor na perspectiva da mulher preta, porque há uma ausência na literatura” (FERNANDES, 2020). Isso explica as diversas participações, diretas ou indiretas, de outras mulheres negras presentes no álbum. O trabalho de Luedji tece uma relação entre negritude e africanidade, que remete diretamente a esse movimento de construir o pertencimento a um coletivo a partir de uma herança ancestral africana (GADEA, 2013, p. 87). Entendemos a africanidade como uma territorialidade que agencia a relação que a população negra contemporânea, principalmente da América Latina, estabelece com a África idealizada e serve de parâmetro para suas diversas territorializações na vida cotidiana, como os terreiros de Candomblé, por exemplo⁵.

Já Xênia França é uma artista baiana que construiu a carreira majoritariamente na cidade de São Paulo, mas mesmo assim tem relações que a torna parte da cena de Salvador. Ela surgiu como cantora na banda Aláfia e, em 2017, lançou o primeiro álbum solo, intitulado Xênia. Um dos primeiros shows do trabalho, em outubro daquele ano, aconteceu no Teatro Sesc Pelourinho, em Salvador. Tanto como parte do grupo, quanto no trabalho individual, a artista pautou a sua sonoridade em estéticas de matrizes africanas, em que dialoga com hip hop, jazz e a cultura iorubá. O disco homônimo aborda nas canções temas como diáspora negra, religiosidade e

⁵ Como Gadea (2013) nos chama atenção, o processo de identificação como negro, a partir do agenciamento da africanidade, não é a única possibilidade. O autor nos apresenta grupos de jovens negros que vivem fora de ambientes de valorização e atualização da herança africana e constroem outras formas de agenciamento para a identificação racial.

racismo. Em entrevista ao site *Vice*, a cantora fala da importância do seu ativismo: “(...) a voz para a pessoa negra é uma ferramenta muito poderosa. E Xênia [o disco] é um ensaio sobre ter voz” (MOURA, 2017). A canção “Pra Que me Chamas?” traz palavras em iorubá, uma percussão cubana e uma letra potente para falar de racismo e a polêmica questão das apropriações culturais. Ou seja, ao problematizar as questões étnico-raciais e de gênero, mostra como a música tem a função social de dar voz às mulheres negras, uma das características que vem marcando a cena de música pop de Salvador.

Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França têm juntas o projeto Aya Bass, no qual elas buscam valorizar e homenagear cantoras negras da axé music⁶. O projeto estreou no Festival Sangue Novo, em janeiro de 2019, e também se apresentou no Carnaval de 2019 e 2020 em Salvador. A proposta traz uma forte carga do feminismo negro e reivindica uma revisão da narrativa do percurso da música baiana, que relegou a segundo plano cantoras negras como Margareth Menezes e elegeu Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Cláudia Leitte, todas brancas, como suas principais estrelas (ARGÔLO; GUMES, 2020). Uma marca desta cena e que se mostra presente no trabalho conjunto ou solo destas três artistas combatem o que Grada Kilomba nomeia de “racismo genderizado” (2019). Álbuns, videoclipes e shows questionam o assujeitamento da mulher negra e seu apagamento da história, não por acaso a forte referência que o projeto Aya Bass faz das vozes negras femininas da axé music, como Margareth Menezes, Márcia Short e Marinês, quando reivindicam que elas sim são a cor da cidade⁷. Desta forma, usam as práticas musicais para evocar aqui o racismo genderizado como um conceito fundamental “para se referir à opressão racial sofrida por mulheres negras como estruturada por percepções racistas de papéis de gênero”. (KILOMBA, 2019, p. 99)

Outro nome dessa cena é a banda ÀTTØØXXÁ que, por sua vez, baseia sua sonoridade em experimentações no groove arrastado, célula rítmica característica do pagode baiano, com *beats* digitais, em uma proposta que está sendo classificada como pagode eletrônico. A peculiaridade da banda é a presença do guitarrista Chibatinha, que performa como um *guitar hero*, um elemento do rock, mas sola *riffs* típicos da sonoridade do pagode baiano. O grupo é o que mais se relaciona com uma parcela da indústria da música de

⁶ Axé music é conceituado por Goli Guerreiro no livro A Trama dos Tambores (2001) como o “encontro da música de blocos de trio elétrico com a música de blocos afro (frevo baiano + samba-reggae)”.

⁷ Uma referência à canção “O Canto da Cidade”, gravada por Daniela Mercury em 1992.

Salvador representada por nomes como Psirico, Léo Santana, Parangolé, entre outros, além da cantora Anitta na faixa “Me Gusta”. São alguns os pontos de aproximação: o trabalho como a mesma célula rítmica que esses artistas do *mainstream* do pagode baiano; a visibilidade que a banda alcançou depois que o Psirico regravou uma de suas músicas, o *hit* *Elas Gostam*; e o patrocínio da Skol, marca da cervejaria Ambev, que lançou no final de 2019 uma campanha voltada para o público consumidor baiano chamada Skol Pagodão e reúne uma série de bandas e artistas do pagode baiano, inclusive o ÀTTØØXXÁ.

A cena ainda conta com outros nomes que exploram outras sonoridades e outras territorialidades, além de trazerem outras formas de ativismo e interseccionalidade. Baco Exu do Blues, projeto do rapper Diogo Moncorvo, por exemplo, faz referências, nos seus dois primeiros discos – *Esú* (2017) e *Bluesman* (2018) –, à religiosidade afro-baiana, misturada a *samples*, batuques, batidas eletrônicas, referências aos Novos Baianos e uma rima potente de uma política cotidiana. A banda Afrocidade, que circula entre Salvador e Camaçari, mistura rap, ritmos jamaicanos, baianos e africanos e um discurso político que trata da segurança pública, entre outros temas. Há ainda os artistas que interseccionam gênero, raça e sexualidade, como Josyara, cantora LGBTQIAP+ que, assim como Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França, é negra e feminista, e faz uma conexão das sonoridades afro-baianas a um discurso político ligado às causas feministas, LGBTQIAP+ e étnico-racial. Já Hiran se apresenta como rapper gay e traz a questão da homofobia, principalmente no tensionamento com a heteronormatividade do hip hop. Por sua vez, Majur, mulher trans negra, traz uma linguagem com sonoridade afropop para discutir a interseccionalidade entre a identidade de gênero e as questões étnico-raciais.

Breves considerações finais

Como foi possível perceber nessa breve ilustração de algumas bandas e artistas da cena de música pop afrolatina de Salvador, há uma forte presença de características de ativismo na produção musical. Defendemos, em diálogo com Adriana Amaral e colaboradores (2015), que as práticas de consumo cultural pop são ferramentas importantes para o aprendizado do ativismo político. O papel de ativista dos novos artistas no ambiente da cultura pop, como coloca Simone Pereira de Sá (2016), nos leva a superar “a dicotomia entre os mundos do consumo e do entretenimento de um lado e a cidadania e

a política do outro” (p. 57). Observamos como essas bandas e artistas da cena provocam uma forte associação, que dificilmente é quebrada, dos atos estéticos como atuação política. Os versos das canções que remetem às causas das minorias, especialmente da negritude, ou misturar groove arrastado (música por excelência da periferia de Salvador) com bases graves da música eletrônica, em um processo de hibridismo do passado, do popular e da indústria do entretenimento, são formas de provocar dissensos, criar rupturas político-estéticas, reconfigurar as partilhas do sensível e promover novas experiências.

Além disso, ocupar a cultura pop com expressões que valorizam e reposicionam o lugar da população negra na estrutura sociocultural de Salvador também é potente. Esse rótulo conecta materializações culturais que envolvem o popular e o massivo (MARTÍN-BARBERO, 2009) em um processo no qual a oposição entre cosmopolitismo, trazido pela fruição da música pop, e a superficialidade do seu caráter efêmero, muito ligada aos processos comerciais que são postos no seu processo de produção, circulação e consumo, se estabeleceu como critério de valoração (JANOTTI JR., 2016). Retirar das expressões culturais baseadas nas matrizes afrodiáspóricas o estigma de periférico, arcaico, tribal, entre outras formas de adjetivação que lhes atribui uma inferiorização em relação a expressões do norte global, às quais são atribuídos valores como cosmopolitismo, originalidade, inovação, inventividade, entre outros, também é uma força político-estética da cena de música pop de Salvador. Mais do que uma pretensa valorização de aspectos globais em detrimento das realidades locais, o que se percebe é um movimento de transculturação (TAYLOR, 2013), no qual as influências globais são utilizadas como ferramentas de atualização da cultura local.

A cena de música pop em Salvador, a partir de artistas e bandas citadas neste artigo, promove um movimento de ocupação do pop para enegrecê-lo e disputá-lo com a representação branca hegemônica, que o caracteriza. Assim, outras possibilidades de estar no mundo são visibilizadas. Neste sentido, a proposta aqui colocada se relaciona com a ideia de cena musical decolonial, proposta por Tobias Queiroz (2019), que pensa uma manifestação mútua dos fenômenos midiáticos globais e suas características locais, sem que um venha a anular o outro.

Bibliografia

- AMARAL, A. et al. "De westeros no #vemprarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira". Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 29, p. 141-154, jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015120250>>. Acesso em: 18 de nov. 2018.
- ARGÔLO, M.; GUMES, N. V. A cor dessa cidade sou eu: ativismo musical no projeto Aya Bass. **Revista ECO PÓS**, v. 23, n. 1. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27454>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- CASTELLS, M. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GUMES, N. V. A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador. In: FERNANDES, C. S.; HERSCHEMANN, M (Orgs.). **Cidades Musicais**: Comunicação, territorialidade e política. Porto Alegre: Sulinas, 2018.
- HAESBAERT, R. **Da desterritorialização à multiterritorialidade**. Trabalho apresentado no X Encontro de Geógrafos da América Latina, São Paulo, em março de 2005.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HERSCHEMANN, M. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: JANOTTI JR., J.; SÁ, S. P. de (Orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 41-56.
- HERSCHEMANN, M.; FERNANDES, C. S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.
- JANOTTI JR., J. Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos. **Revista ECO PÓS**, v. 19, n. 3. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5423>. Acesso em: 18 ago. 2020.
- MUNANGA, K. A identidade negra no contexto da globalização. **Ethnos Brasil**. São Paulo: NUPE, março 2002.
- QUEIROZ, T. A. Cena Musical Decolonial: uma preposição. **Mediação**, v. 22, n. 29. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/7332>>. Acesso em: 02 out. 2020.
- RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2009.
- SÁ, S. P. de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, I. M. M.; JANOTTI JR., J (Orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011. p. 147-161.
- _____. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. **Revista ECO PÓS**, v. 19, n.3. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/5421>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 368-388, Oct, 1991. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09502389100490311>>. Último acesso: 24 jun. 2020.
- _____. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**, v. 6, n. 11. Brasília, 2006. Disponível em <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>>. Último acesso: 16 dez. 2019.
- _____. Cenas visíveis e invisível. In: AMARAL, A. et al (Orgs.). **Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos - Volume I**. Paraíba: Marca de Fantasia, 2017.

Recebido em: 08-06-2022

Aceito em: 04-10-2022