



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

MARCELO PINHEIRO ARGÔLO

**A MINHA PELE DE ÉBANO:
MÚSICA POP E ATIVISMO NEGRO EM SALVADOR**

Cachoeira-BA
2021

MARCELO PINHEIRO ARGÔLO

**A MINHA PELE DE ÉBANO:
MÚSICA POP E ATIVISMO NEGRO EM SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia como requisito para obtenção de grau de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Mídia e Sensibilidade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nadja Vladi Cardoso Gumes

Cachoeira-BA
2021

A693m Argôlo, Marcelo Pinheiro.

A Minha Pele de Ébano: música pop e ativismo em Salvador. Marcelo Pinheiro Argôlo. Cachoeira, BA, 2021. 197f., il.

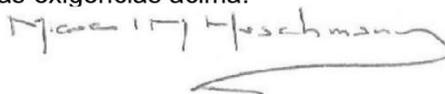
Orientação: Profa. Dra. Nadja Vladi Cardoso Gumes

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro Artes, Humanidades e Letras Programa de Pós-Graduação em Comunicação Mídia e Formatos Narrativos, Bahia, 2021.

1. Bandas (Música) – Aspectos Sociais. 2. Cultura Pop - Brasil. 3. Música Popular – Bahia. 4. Negros – Bahia (BA). I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 302.208142

Aos vinte e um dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e um, às 14h00min, de forma remota, com o auxílio do recurso para videochamadas Google Meet, devido à pandemia da doença do coronavírus 2019 (COVID-19), instalou-se a banca examinadora de dissertação de mestrado do aluno Marcelo Pinheiro Argolo. A banca examinadora foi composta pelos professores: Dr. Micael Maiolino Herschmann, UFRJ, Examinador Externo à Instituição; Dr^a. Tatiana Rodrigues Lima, UFRB, Examinadora Externa ao Programa; e Dr^a. Nadja Vladi Cardoso Gumes, UFRB, Orientadora. Deu-se início a abertura dos trabalhos, por parte da professora Dr^a. Nadja Vladi Cardoso Gumes, Presidente da Comissão, que, após apresentar os membros da banca examinadora e esclarecer a tramitação da defesa, de imediato solicitou ao candidato Marcelo Pinheiro Argolo que iniciasse a apresentação da dissertação de sua autoria, intitulada: "A Minha Pele de Ébano: Música Pop e Ativismo Negro em Salvador", marcando um tempo de 60 (sessenta) minutos para a apresentação. Concluída a exposição, a Prof^a. Dr^a. Nadja Vladi Cardoso Gumes, presidente, passou a palavra ao Examinador Externo à Instituição, o Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann, para arguir o candidato, e, em seguida, à Examinadora Externa ao Programa, a Prof^a. Dr^a. Tatiana Rodrigues Lima, para que fizesse o mesmo; após o que fez suas considerações sobre o trabalho em julgamento; tendo sido (X) APROVADO ou () REPROVADO o candidato, conforme as normas vigentes na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. A versão final da dissertação deverá ser entregue ao programa, no prazo de 60 (sessenta) dias; contendo as modificações sugeridas pela banca examinadora e constantes na folha de correção anexa. Conforme a Resolução 024/2018 - CONAC, o candidato não terá o título se não cumprir as exigências acima.



Dr. MICHAEL MAIOLINO HERSCHMANN, UFRJ

Examinador Externo à Instituição



Dr. TATIANA RODRIGUES LIMA, UFRB

Examinador Externo ao Programa



Dr. NADJA VLADI CARDOSO GUMES, UFRB

Presidente



MARCELO PINHEIRO ARGOLO

Mestrando

A Let, pelo amor e companheirismo em todo o longo e tortuoso processo desta pesquisa.

Em memória de meu tio Bebeto e minha tia Gisselia, vítimas da Covid-19.

AGRADECIMENTOS

A Letícia, minha companheira, pelo afeto, apoio, incentivos e mimos.

A meu pai, minha mãe, meu irmão, minha cunhada e meus sobrinhos pelo suporte.

A Nadja Vladi pela parceria e orientação dedicada e atenta.

A Roberto Barreto, Larissa Luz, Luedji Luna, José Macedo, Rafa Dias, Chibatinha, Oz, Hiran, Josyara e Mahal Pita pela disposição nas entrevistas.

Aos e às colegas do grupo de pesquisa Música e Mediações Culturais/MusPop, da UFRB, pelas ideias, sugestões e trocas.

Aos e às colegas do Mestrado em Comunicação da UFRB, em especial a turma de 2019, pelo companheirismo na jornada de pesquisa.

Aos e às docentes do PPGCOM/UFRB pelos aprendizados proporcionados.

Aos e às colegas do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA), da UFPE, pela acolhida e leitura atenta.

E à Fapesb pela bolsa que possibilitou a dedicação a esta pesquisa de mestrado.

A música é a língua materna de Deus
Foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam
Que em África, os Deuses dançam
E todos cometeram o mesmo erro
Proibiram os tambores
Na verdade, se não deixassem tocar os batuques
Nós, os pretos
Faríamos do corpo um tambor
Ou mais grave ainda
Percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra
E assim
Abrir-se-iam brechas no mundo inteiro

Mia Couto

ARGÔLO, Marcelo Pinheiro. **A Minha Pele de Ébano**: música pop e ativismo negro em Salvador. Orientadora: Nadja Vladi Cardoso Gumes. 2021. 197 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2021.

RESUMO

A pesquisa visa analisar as materializações do ativismo negro na cena de música pop de Salvador. Para tanto, examinou produtos musicais midiáticos (canções, videocliques, postagens em redes sociais, entre outros) e realizou entrevistas em profundidade com as bandas BaianaSystem, ÀTTØØXXÁ e Afrocidade e as cantoras Larissa Luz e Luedji Luna. A dissertação discute os conceitos de Cenas Musicais, Territorialidades Sônico-Musicais, Cultura Pop, Negritude, Africanidade e Espaço de Negritude para propor um entendimento sobre a nova geração de bandas e artistas baianas como uma cena de música pop engajada no ativismo negro. A forma de ocupar os espaços urbanos, a forte presença nas redes sociais e a defesa da pauta do antirracismo são as principais características que levam à conclusão. A partir da articulação do conceito de cenas musicais foi possível captar que a ocupação do espaço urbano por práticas musicais dá significado aos lugares; já pela articulação dos conceitos de cultura pop e negritude, foi possível perceber que se estabelece uma proposta política dentro da produção musical da cena. Buscou-se observar como as questões étnico raciais são abordadas nos trabalhos das bandas e das cantoras entrevistadas a partir de um modo de produção, circulação e consumo musical que tem na relação com a mídia um espaço fundamental para a sua estruturação. Também buscou-se observar como essas questões se apresentavam no Pelourinho, bairro do Centro Histórico de Salvador e principal territorialidade ocupada pela cena. A articulação permite perceber que sonoridades e letras de canções, assim como os produtos audiovisuais e os posicionamentos públicos, são táticas utilizadas para construir um espaço de negritude para a cena que é corroborado pela utilização do Pelourinho como principal territorialidade.

Palavras-chave: cenas musicais, cultura pop, música pop, negritude, ativismo negro, Salvador.

ARGÔLO, Marcelo Pinheiro. **My Ebony Skin:** pop music and black activism in Salvador. Advisor: Nadja Vladi Cardoso Gumes. 2021. 197 f. Dissertation (Masters in Communication) – Center for Arts, Humanities and Letters, Federal University of Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2021.

ABSTRACT

The research aims to analyze the materializations of black activism in the pop music scene in Salvador. To this end, it examined media music products (songs, videoclips, posts on social networks, among others) and conducted in-depth interviews with the bands BaianaSystem, ÀTTØØXXÁ and Afrocidade and singers Larissa Luz and Luedji Luna. The dissertation discusses the concepts of Music Scenes, Sonic-Musical Territorialities, Pop Culture, Blackness, Africanity and Blackness Space to propose an understanding of the new generation of bands and artists from Bahia as a pop music scene committed with black activism. The way to occupy urban spaces, the strong presence on social media and the defense of the anti-racism agenda are the main characteristics that lead to the conclusion. From the articulation of the concept of musical scenes, it was possible to understand that the occupation of urban space by musical practices gives meaning to places; on the other hand, through the articulation of the concepts of pop culture and blackness, it was possible to perceive that a political proposal is established within the musical production of the scene. We sought to observe how ethnic racial issues are addressed in the work of the bands and singers interviewed from a mode of production, circulation and consumption of music that has a fundamental space for its structuring in the relationship with the media. We also sought to observe how these issues were presented in Pelourinho, a neighborhood in the Historic Center of Salvador and the main territoriality occupied by the scene. The articulation allows us to perceive how sonorities and lyrics of songs, as well as audiovisual products and public positions, are tactics used to build a space of blackness for the scene and it is corroborated by the use of Pelourinho as the main territoriality of the scene.

Keywords: music scenes, pop culture, pop music, blackness, black activism, Salvador.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Infográfico da reportagem do jornal Folha de S. Paulo.....	46
Figura 2 – Integrantes da banda BaianaSystem	48
Figura 3 – A cantora, compositora e produtora musical Larissa Luz	50
Figura 4 – A cantora e compositora Luedji Luna.....	51
Figura 5 – Integrantes da banda ÀTTØØXXÁ	53
Figura 6 – Integrantes da banda Afrocidade	54
Figura 7 – Registro da saída do Ilê Aiyê no Carnaval de 2018.....	58
Figura 8 – Registro da comemoração de 40 anos do Olodum no Carnaval de 2019 no Pelourinho	59
Figura 9 – Postagem de Luedji Luna com notícia da Folha de S. Paulo.....	73
Figura 10 – Raoni Knalha em show na Concha Acústica em 16 nov. 2019	75
Figura 11 – Referência ao banho de pipoca	81
Figura 12 – Referência à pintura corporal para iniciação	82
Figura 13 – Referência ao charuto	82
Figura 14 – Referência aos alabês.....	83
Figura 15 – Representação da Santa Ceia de Orixás.....	83
Figura 16 – Referência a espada de Ogum.....	84
Figura 17 – Referência a Dandara dos Palmares.....	84
Figura 18 – Cena da Porta do Retorno	89
Figura 19 – Mapa dos Largos do Pelourinho	96
Figura 20 – Larissa Luz em show no Largo Tereza Batista em 09 de maio de 2019	100

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
INTRODUÇÃO	15
1. MÚSICA POP, NEGRITUDE E TERRITORIALIDADES: UM OLHAR COMUNICACIONAL	25
1.1. CENAS MUSICAIS: A MÚSICA OCUPA A CIDADE	26
1.1.1. Territorialidade sônico-musical, cena decolonial e diálogo sul-sul.....	33
1.2. CULTURA POP E ATIVISMO: UMA EXPERIÊNCIA POLÍTICO-ESTÉTICA.....	36
1.3. NEGRITUDE: PROJETO POLÍTICO DE IDENTIDADE	41
1.4. POR UM POP NEGRO: A CENA DE SALVADOR.....	45
2. CARNAVAL, MISIGENAÇÃO E MERCADO: CONTEXTOS RACIAIS DA MÚSICA POP EM SALVADOR	56
2.1. BLOCOS AFROS E REAFRICANIZAÇÃO DA MÚSICA NA CIDADE.....	57
2.1.1. A construção musical e cultural do Samba-reggae	60
2.2. AXÉ MUSIC: RACISMO E MERCADO MUSICAL LOCAL	62
3. MÚSICA POP E ATIVISMO NEGRO EM SALVADOR.....	69
3.1. MATERIALIZAÇÕES DO ATIVISMO NEGRO NA CENA	71
3.1.1. Amefricanidade no BaianaSystem.....	75
3.1.2. Candomblé, ancestralidade e feminismo negro em Larissa Luz e Luedji Luna.....	79
3.1.3. Precariedade e periferização em Afrocidade e ÀTTØXXÁ	90
3.2 A CENA DE MÚSICA POP DE SALVADOR NA RUA E NA REDE.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS	110
APÊNDICE A – ENTREVISTAS	114

PREFÁCIO

Antes de começarmos a explorar os caminhos tortuosos e os resultados do meu processo no Mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), peço licença para quebrar o protocolo e oferecer uma conversa inicial e explicativa. Quero lhe dizer que concluo a dissertação em um momento de completa incerteza, causado pela gestão catastrófica e irresponsável (para ficar nos eufemismos) da pandemia de Covid-19 no Brasil. Contudo, o início desse processo foi em um contexto bem diferente e que me permitia uma jornada também bastante distinta da que pude de fato trilhar – e houve um dia em que provei o sabor da pesquisa de campo que propunha. Talvez sem essa experiência, o processo depois da eclosão da pandemia teria sido mais leve, pois saber tudo que eu estava deixando de viver foi um martírio que me acompanhou durante 2020 e no processo de escrita em 2021.

Mas vamos lá... Era 09 de maio de 2019 em Salvador. Havia pouco mais de dois meses que eu iniciara o mestrado. Nem preciso comentar sobre a minha animação, né?! Naquele momento, não estava muito nítido para mim qual caminho seguir, pois eram muitas as possibilidades. “Você precisa definir melhor seu objeto”, dizia minha querida orientadora, que foi fundamental em todo o processo. A ideia era fazer uma cartografia da cena musical de Salvador que eu vinha acompanhando se formar como público e como profissional desde o início dos anos 2010. Algumas bandas e artistas que se apresentavam em determinados espaços da cidade eram referências nessa busca por uma melhor definição do objeto – e neste fatídico dia haveria uma ótima oportunidade de ir a campo e testar uma possibilidade de recorte para a pesquisa, pois a cantora Larissa Luz faria um show especial no Pelourinho para marcar o lançamento do seu terceiro álbum solo.

Explico qual a importância do disco para o fenômeno que observo nas próximas páginas, mas gostaria de colocar nesta nossa conversa por que esse evento específico é fundamental para a construção da pesquisa. Observar uma cena que traz artistas como Larissa e Luedji Luna faria a negritude aparecer inevitavelmente, porque essa questão agencia o trabalho delas e também é a partir desse lugar que elas se colocam no mundo. Contudo, viver o ritual baile, como a própria cantora define o projeto lançado naquele 09 de maio, trouxe para mim o entendimento de que pensar o ativismo negro na cena era o que a minha pesquisa tinha de mais potente.

Minha rotina naquele dia do show ajudou a deixar essas questões bem mais óbvias. Era uma quinta-feira e eu saí da Pituba, um bairro de classe média de Salvador, onde morava à época, por volta das 18 horas. O show estava marcado para às 20 horas, mas queria chegar cedo

e ver o movimento no Pelourinho se formar (tinha aprendido que isso era importante para um relato etnográfico). Fui de ônibus e, como de costume no horário, estavam junto comigo outras pessoas negras, mas que trajavam uniformes de lojas, farmácias, mercados e padarias da região. Certamente o meu itinerário até o show de Larissa Luz não seria repetido por boa parte de quem me fazia companhia nos instantes de espera do ônibus.

Não registrei qual linha peguei naquele dia, mas como sair da Pituba para ver shows no Pelourinho era um hábito que eu já cultivava há alguns anos, posso pressupor que fui com a linha 0803 – Pituba/Campo Grande até o Teatro Castro Alves e lá troquei para um ônibus com destino à Praça da Sé, pois era esse o caminho de sempre para sair de casa e chegar nos meus shows favoritos na cidade. Lembro que me surpreendi com a obra que começara a pouco na Praça Castro Alves, que não permitiu o ônibus chegar no seu fim de linha oficial, desci em uma estação improvisada na Rua Carlos Gomes e fiz o resto do trajeto a pé. Foi uma caminhada de alguns minutos em que atravessei a Praça Castro Alves (famosa por todas as canções de Carnaval que a citam), a Rua Chile, a Praça Municipal e a Praça da Sé para finalmente chegar no Terreiro de Jesus, onde fica o Cravinho, bar que funcionava como um ponto de encontro da galera que ia curtir a noite do Pelô.

A caminhada que dei é digna de nota porque foi por um daqueles caminhos da cidade que mulheres evitariam percorrer a pé, principalmente à noite, pelo medo da violência de gênero. Então, a obra que impedia os ônibus de chegarem no seu fim de linha oficial marcava uma desigualdade de gênero no acesso ao show e, por isso, passava a ser uma questão para a minha pesquisa. As mulheres, uma parcela significativa do público, sabendo que precisariam percorrer esse trajeto a pé iriam ao show? Ao mesmo tempo, coloca uma questão de classe, pois essa seria uma preocupação apenas para as mulheres que não têm carro e/ou não podem pagar por um taxi ou Uber. Questão anotada para ficar de olho nas próximas saídas a campo!

Outra observação que me ocorrera foi que quinta-feira costuma ser um dia de pouco público para eventos gratuitos e naquele 09 de maio não foi diferente. Não que o espaço estivesse vazio, mas a efervescência que um show como aquele causaria nas ruas do bairro numa sexta ou num sábado à noite certamente seria bem maior. Mas o público que ali estava confirmava algumas expectativas minhas, trazidas dos anos que acompanhava aquela cena. À medida que me aproximava do Largo Tereza Batista, lugar específico onde o show aconteceu, mais fácil ficava de discernir qual o estilo do público. As marcas estavam nas roupas, na maquiagem e principalmente no cabelo. Havia um predomínio de pessoas negras com tranças, dreads e

Black Power, penteados que, mais do que uma opção estética, marcam uma identificação racial e expressam uma afirmação e uma celebração da negritude.

Do palco, Larissa propôs um diálogo exatamente com essa característica do seu público. Ela usou os intervalos entre as músicas para marcar a mesma posição de afirmação e celebração da negritude, além de acrescentar uma crítica à branquitude. As falas estavam sempre relacionadas à temática das músicas. “Respeita a mulher preta!”, “as paquitas fuderam com a gente”, entre outras afirmações dialogavam com o conteúdo de canções como *Meu Sexo, Descolonizada*, entre outras que fazem parte do seu disco Território Conquistado, anterior a *Trovão*, que já apontavam para um discurso político calcado em abordagens do feminismo negro. No trabalho novo, essa característica ganhava tintas mais fortes, escritas com carvão, numa relação íntima com o Candomblé. Outro momento marcante daquele show foi a presença de um balé apenas de crianças negras que dançaram com Larissa na canção *Bonecas Pretas*, que reivindica representatividade nos brinquedos infantis.

Na volta para casa, depois do show, as ideias foram se encaixando, e o objeto foi ficando melhor definido na minha cabeça. Tudo que aconteceu no show era o que eu já esperava, tanto em relação ao público, quanto em relação à performance de Larissa no palco. Em algum momento ela disse: “a primeira vez desse show tinha que ser aqui no Pelô!”.

– *Tinha que ser, Larissa?* – pensei sozinho.

– É, Marcelo, *tinha que ser!* Que outro lugar da cidade tem a infraestrutura técnica para receber esse show e atrai um público que quer me ouvir cantando e me aceita falando mal da Xuxa? – fui surpreendido com a resposta imaginária de Larissa que me veio à cabeça.

Apesar desse diálogo ter acontecido apenas na minha mente, consigo concluir que aquela fala de Larissa no show mostra um certo arranjo ou mesmo um pacto entre ela e seu público sobre qual seria o espaço ideal em Salvador para organizar uma experiência como a proposta no ritual baile de *Trovão*. Assim, consegui responder minha orientadora a partir desse raciocínio e defini que a minha pesquisa seria observar como esse ativismo negro presente na cena, tanto no palco quanto na plateia, se conforma no Pelourinho e adiciona significados ao bairro. Para isso, iria trabalhar com observação participante nos shows de artistas da cena por lá e buscar construir reflexões como as que compartilhei acima.

O plano era me preparar teórico-metodologicamente em 2019 para circular nos shows em 2020. Buscaria entender que aspectos da organização da cidade influenciavam na escolha

pelo Pelourinho (o transporte público é um fator que contribui ou que limita a presença de público?); as aglomerações seriam a base de todo o processo (quanto maior o público, mais marcante a experiência do show?); e os corpos ali presentes, fisicamente, interagindo entre si seriam as principais fontes da pesquisa.

Pois bem... Sars-CoV-2 chega com tudo, prende todo mundo em casa e a minha pesquisa de campo nos shows se torna impossível. Solução: reformular tudo e traçar um novo caminho bem menos emocionante e participativo do que eu gostaria; bem menos sensorial e com muito menos chuva, suor e cerveja do que o necessário.

INTRODUÇÃO

“Toda música brasileira é afro-brasileira”. A frase é do maestro baiano Letieres Leite e foi dita inúmeras vezes em entrevistas, apresentações e conversas informais. Felizmente, ela foi registrada de forma brilhante, com direito a arranjos de percussão e sopros *à lá* Rumpilezz, antes da morte do músico. A faixa *Escuta Letieres Leite* está no álbum *Do Meu Coração Nu*, do cantor e compositor pernambucano Zé Manoel. A defesa de Letieres, na verdade, ia além da música brasileira e colocava a diáspora forçada dos povos africanos a partir do século 15 como a origem de boa parte da música popular ocidental, seja do Norte ou do Sul global: Blues, Jazz, Rock, Tango, Samba, Salsa, Mambo, Rap, R&B, Pagode, Axé Music, Reggae, *Reggaeton*, *Trap*, Funk, Soul, Bossa Nova...

A fala de Letieres nos convoca a revisitar e pensar sobre as brechas que foram abertas na música brasileira por quem veio antes de nós. Nos coloca ainda a tarefa de refletir sobre os impactos dessas fissuras no desenvolvimento da música brasileira, pois não há música pop que não esteja contaminada por elementos que se espalharam pelo mundo ocidental colonial através da diáspora negra. E mais do que isso, nos coloca o dever de valorizar as produções musicais baseadas nessas matrizes para retirar delas o estigma de periférico, arcaico, tribal, entre outras formas de adjetivação que lhes atribui uma inferiorização em relação a expressões ditas brancas do norte global, às quais são atribuídos valores como cosmopolitismo, originalidade, inovação e inventividade. Precisamos também estar atentos para não comprar discursos que busquem criminalizar as nossas manifestações musicais, como tentou-se fazer com o samba, mas ele soube resistir até mesmo à tentativa de apagamento das suas matrizes negras ao ser elevado ao status de símbolo da identidade nacional. Formas contemporâneas de expressão da musicalidade negra sofrem o mesmo processo de criminalização que o samba sofreu e, assim com ele, também estão sabendo como resistir.

Parto desse ensinamento para pensar que a música feita uma pessoa negra tem potencial transformador. Mais do que uma expressão criativa de subjetividades e individualidades, acredito que a música feita por uma pessoa preta é capaz de abrir brechas na estrutura racista que domina toda a sociedade, inclusive o mercado da música. Eu mesmo, como homem negro que sou, fui fortemente afetado por músicas que escaparam por essas brechas abertas por quem veio antes de mim.

Aqui nesta dissertação, eu me proponho a investigar uma parte da produção de música pop negra realizada atualmente em Salvador. Analiso bandas e artistas como Afrocidade,

ÀTTØØXXÁ, BaianaSystem, Larissa Luz e Luedji Luna, que apresentam uma sonoridade que mistura o local ao global, aliada ao engajamento político na pauta antirracista e, assim, disputam espaços que, historicamente, foram negados a artistas negros – abrindo brechas na estrutura racista. A ideia é entender eles e elas como parte de uma cena musical de Salvador que percebo como uma cena de música Pop que tem no ativismo negro uma das suas principais características. Aqui, busco compreender como se materializa, dentro da cena, a reivindicação e a apropriação das matrizes culturais afro-baianas para a construção de práticas musicais contemporâneas. É um movimento que busca reconfigurar as formas de se fazer música e autorizar o discurso de *autres indivídes* — e, aqui, a busca pela quebra do binarismo de gênero na construção discursiva é fundamental, já que corpos não binários estão participando desse processo, mesmo que não estejam no *corpus* analisado nesta dissertação.

Pensar essas questões também significa pensar a relação de Salvador com a música, o que está presente como uma das marcas da imagem hegemônica construída sobre a cidade. A historicidade dessa construção não é objeto desta dissertação, mas é interessante notar como a música está intimamente ligada ao imaginário sobre a capital baiana. A força dessa relação era percebida, antes da pandemia de Covid-19, ao olhar para a produção musical de Salvador mesmo que de forma distraída, pois os eventos de música destacavam-se nas agendas culturais, seja nos veículos de imprensa tradicional, seja em *blogs* ou em páginas nas mídias sociais. As opções variavam desde de megaeventos financiados por grandes marcas (como o Salvador Fest ou o Festival de Verão) ou pelo poder público (como o Réveillon de Salvador); passando por festivais de médio porte e outras ações esporádicas, com financiamento possibilitado pelas políticas de editais (como o Festival Radioca); até mesmo micro eventos, como apresentações ao vivo em pequenos bares ou casas de shows, ou iniciativas espontâneas desenvolvidas por músicos de forma independente, sem financiamento público ou privado.

A íntima relação entre Salvador e as produções musicais também está presente no discurso oficial tanto do Governo do Estado da Bahia, quanto da Prefeitura de Salvador. Esta, na gestão do prefeito ACM Neto (2013-2020), utilizou as manifestações musicais na cidade como impulso para a candidatura de Salvador como Cidade da Música em 2015, título que foi concedido no mesmo ano pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

(UNESCO)¹. O título coloca Salvador dentro da Rede de Cidades Criativas (UCCN) que a UNESCO criou em 2004 com o objetivo de “promover a cooperação com e entre as cidades que identificaram a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento urbano sustentável” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2016, p. 48). Kingston, capital da Jamaica, onde surgiu o reggae; Sevilha, no sul da Espanha, fortemente relacionada à música flamenca; Liverpool, cidade inglesa onde surgiram os Beatles; e outras 28 cidades receberam o título da UNESCO e fazem parte da UCCN como cidades musicais.

Percebe-se um caráter economicista da definição utilizada pela UNESCO, pois coloca em primeiro plano uma ideia de desenvolvimento neoliberal, que está diretamente relacionada à capacidade das práticas musicais se organizarem dentro de um modelo capitalista para geração de riqueza e lucro. Aqui me interessa pensar a ideia de Cidades Musicais a partir de um conceito culturalista, no qual, para além de questões de mercado, busca-se olhar para “localidades que possuem ‘territorialidades sônico-musicais’ significativas que, pela ação ao longo do tempo, promovem expressivas modificações no imaginário e cotidiano urbano” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2016, p. 38). Territorialidades sônico-musicais, por sua vez, é uma noção que, em uma primeira definição, busca enfatizar a importância que as práticas musicais exercem nos processos de transformação dos espaços urbanos (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014).

Também não é nosso objetivo aqui verificar a validade ou problematizar o título concedido à Salvador pela UNESCO, pois consideramos mais importante o enfoque culturalista da noção de Cidade Musical e, pensando a partir dele, acredito que não seja necessário a elaboração de uma pesquisa sob os rigores propostos por um trabalho acadêmico para validar a adequação da cidade à esta noção. A minha experiência enquanto um morador que frequenta os espaços ocupados pelas práticas musicais já me permite afirmar que Salvador é uma Cidade Musical, pois é empiricamente perceptível a capilaridade dessa expressão artística no cotidiano da cidade e nos processos de produção de sentido de seus territórios.

O que de fato interessa nesta investigação é um olhar mais detalhado para o ativismo negro na cena de música pop de Salvador, que frequentemente é apresentada como Roma Negra, cidade mais negra fora da África ou outras expressões que destacam a numerosa população

¹ Salvador conquista título de Cidade da Música da Unesco. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/salvador-conquista-titulo-de-cidade-da-musica-da-unesco/>. Acesso em 09 de novembro de 2019.

negra da cidade. São aproximadamente 2,5 milhões de pessoas (entre as quais eu me incluo) de um total de 2,9 milhões, ou seja, 86% da população, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)². É justamente a partir das experiências que carrego comigo, não apenas como frequentador, mas também como profissional no mercado da música da cidade, que percebo um crescimento das práticas musicais que relacionam a música pop e o ativismo negro, e percebo ainda o Pelourinho, bairro do Centro Histórico de Salvador, como um dos espaços da cidade que essas práticas mais ocupavam, tendo em vista a quantidade de eventos que são realizados no bairro em relação a outros pontos da cidade. Isso me trouxe uma inquietação para pensar como tem sido construída a relação entre a cidade e essas práticas. Dessa forma, o problema central da pesquisa resume-se na seguinte pergunta: como o ativismo negro se materializa na atual cena de música pop de Salvador?

A hipótese que rege a pesquisa é que a presença de características político-estéticas no trabalho das bandas e artistas da cena de música Pop de Salvador têm contribuído para repensar e revalorizar as práticas musicais baseadas nas matrizes afro-diaspóricas. Defendo que, ao aliar as práticas musicais de caráter Pop ao ativismo negro, a cena propõe uma forma de consumo cultural que funciona como ferramenta de politização. O papel de ativista dos novos artistas no ambiente da cultura Pop supera a dicotomia que se montou entre os mundos do consumo e entretenimento versus o da cidadania e política. As bandas e artistas da atual geração têm desenvolvido trabalhos que são formadores de um projeto político-estético que tem por objetivo repensar o lugar da população negra dentro da estrutura sociocultural de Salvador, da Bahia — e, porque não, do Brasil como um todo. São trabalhos que buscam nas diversas matrizes culturais afro baianas materiais para composição de suas sonoridades, discursos, performances e posicionamentos públicos, mas sempre num diálogo com o contemporâneo, num movimento de atualização da tradição. Evidenciar as diversas formas de materialização do ativismo negro nos trabalhos — seja nos arranjos, nas letras das canções, nas escolhas estéticas, nas apresentações públicas e também nas redes sociais — é importante para uma melhor compreensão desse fenômeno cultural e possibilita, inclusive, material para a promoção de políticas públicas que potencializem as possibilidades desse projeto político-estético e amplie o seu alcance.

A proposta metodológica para desenvolver a investigação e analisar as materializações do ativismo negro da cena de música Pop de Salvador passou por procedimentos como a análise

² Os dados são da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua. Aqui se considera como população negra a soma dos indivíduos que se autodeclararam de cor preta ou parda.

de performances midiaticizadas, dados coletados em redes sociais, plataformas de *streaming*, nos meios de comunicação tradicional e em outros espaços midiáticos ocupados pela cena. Todos esses procedimentos serviram de embasamento para a realização de entrevistas em profundidade com Roberto Barreto, guitarrista do BaianaSystem, as cantoras e compositoras Larissa Luz e Luedji Luna, o cantor da Afrocidade, José Macedo e três integrantes da banda ÀTTØØXXÁ: Rafa Dias (produtor musical), Wallace Carvalho, mais conhecido como Chibatinha (guitarrista) e Oz (cantor e baterista).

As entrevistas foram realizadas por videoconferência para seguir as recomendações sanitárias, principalmente o isolamento social, que se fazem necessárias devido à pandemia de Covid-19. O principal objetivo de realizar esse procedimento era confrontar minhas observações e entendimentos com as bandas e artistas da cena. A ideia era conseguir compreender como as questões que envolvem a relação entre música pop, negritude e os espaços urbanos ocupados pela cena antes da pandemia estavam presentes nas atitudes, valores, crenças e motivações das bandas e artistas. Então, a entrevista individual em profundidade³ permitiu extrair, principalmente, opiniões a respeito de questões como a relação com a mídia (inclusive as mídias sociais), a posição da população negra na estrutura social, a demanda por posicionamento político de bandas e artistas, além das contribuições e limitações das políticas públicas que impactam e/ou beneficiam diferentes agentes da cena de música pop de Salvador.

Entender como agentes da cena se apropriam das questões discutidas nos debates étnico raciais para produzir os seus trabalhos e como isso reverbera na territorialização da cena na cidade é o principal deste trabalho. Por isso, busquei destacar bandas e artistas que já conseguiram alcançar uma visibilidade nacional e têm colaborado para o embate sobre a construção de uma ideia de música baiana, desconstruindo a imagem de terra da alegria e propondo uma produção mais engajada e crítica às questões da cidade.

A escolha dos entrevistados, então, passou por alguns critérios, ora mais objetivos, ora mais práticos ou pragmáticos. De forma objetiva, o que busquei foi selecionar as bandas e artistas que fazem parte da cena de música pop de Salvador com um discurso político ligado às causas antirracistas e que têm alcançado visibilidade nacional. A partir de 2015, o BaianaSystem é a primeira banda a despontar nacionalmente como uma representante da cena baiana que

³ As entrevistas realizadas para esta pesquisa seguiram o modelo de entrevista individual em profundidade, com exceção da entrevista com os três integrantes do ÀTTØØXXÁ, que foi realizada em grupo.

faz oposição à Axé Music e direciona os olhos do mercado musical brasileiro (festivais, imprensa, selos, gravadoras, entre outras instituições que moldam as lógicas de produção na música) para Salvador. Estou longe da ideia de considerar o grupo como marco-zero ou inventor de um modo de fazer, pensar e entender a música baiana, mas o trabalho do grupo foi o primeiro a chamar atenção fora das fronteiras da Bahia e serviu como uma espécie de “abre-alas” para outros nomes. Assim, outros artistas começam a conquistar espaços e consolidar uma carreira. Larissa Luz, Luedji Luna, Majur, Hiran, Josyara, Baco Exu do Blues, ÀTTØØXXÁ, Afrocidade, Giovani Cidreira...

Dentro da enorme possibilidade de bandas e artistas, foi necessário fazer um recorte mais pragmático no sentido de selecionar aqueles nomes que dentro da minha rede de relacionamento profissional seria mais possível conseguir um horário na agenda para a entrevista. Assim, as bandas BaianaSystem, Afrocidade, ÀTTØØXXÁ, as cantoras Larissa Luz, Luedji Luna, Josyara, o cantor e rapper Hiran e o produtor musical MahalPita foram entrevistados. E foram aproveitadas as cinco entrevistas que trouxeram maiores contribuições para pensar os diferentes aspectos propostos no trabalho: a possibilidade de agir politicamente dentro da cultura pop, a música pop como ferramenta de promoção da pauta antirracista, a relação global e local na produção musical e as contribuições e limitações das políticas públicas que fomentavam a ocupação dos largos do Pelourinho pela cena.

A análise de todo o material caminha por dois eixos. No primeiro observo os produtos midiáticos produzidos por esta cena, com especial atenção às canções, aos videoclipes e às postagens em redes sociais. A ideia é entender como a ambientação comunicacional da cena é alimentada com discursos que pautam questões étnico raciais em uma perspectiva antirracista. No segundo eixo, busco entender quais as motivações para as bandas e artistas da cena optarem pelo Pelourinho como espaço de realização de eventos e que reterritorializações a cena causa no lugar. A tentativa de relacionar a ocupação urbana aos produtos midiáticos faz parte de um esforço de buscar reverter um processo que privilegia formulações que aplicam “uma agenda neoliberal e/ou mesmo de um *modelo exógeno*” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2018, p. 11), como é o caso da UCCN. Entender como os fenômenos urbanos criam dinâmicas próprias que ganham certa organicidade no cotidiano da cidade é uma proposição de pesquisa que busca reverter esse processo.

[...] muitos pesquisadores mais propositivos questionam se efetivamente não seria possível que as investigações (que vem sendo realizadas) venham a contribuir um pouco para uma possível revisão das políticas públicas em curso, tornando os processos de construção das cidades criativas um pouco mais democráticos e *endógenos*,

possibilitando que os atores locais desempenhem um protagonismo maior na ressignificação dos territórios, de modo que essas políticas passem a privilegiar diretamente mais a construção ou ampliação do Estado de Bem-Estar Social dos seus habitantes (ibid.)

Então, no primeiro capítulo me dedico a apresentar os fundamentos teóricos da pesquisa, resumido numa tríade conceitual: cenas musicais, cultural pop e negritude. Parto do trabalho de Will Straw (1991; 2006) para propor um entendimento para cenas musicais. Trabalho com a perspectiva de que as cenas se articulam a partir de uma complexa rede formada por agentes que atuam no cotidiano da cidade, como artistas, fãs, produtores, jornalistas, donos de casas de shows, entre muitos outros. A noção foi escolhida justamente porque serve para perceber as dinâmicas, tensões, agenciamentos, entre outros aspectos, gerados a partir das ocupações e usos dos espaços urbanos propostos pelas práticas musicais, entendidas como atividades do cotidiano da urbe que têm a música como principal fator agregador e estimulador para a formação dos agrupamentos. “A música é um dispositivo cultural que nos permite entender alianças afetivas, conexões culturais, expressões midiáticas, aspectos socioeconômicos” (GUMES, 2018, p. 266-267) e, por permitir uma análise que enfatiza os aspectos espaciais e uma variedade de pontos, inclusive sensíveis, o conceito de cenas musicais se torna uma ferramenta com grande potencial para guiar o trabalho de investigação de forma produtiva. A centralidade que a música ganha nos fenômenos urbanos é a principal atrativo deste conceito para a pesquisa. Acredito que uma produção musical que propõe no seu discurso um enfrentamento ao racismo gera, consequentemente, um engajamento de um público afinado com essas ideias, que também vão se apresentar na ocupação do espaço urbano.

Ainda no primeiro capítulo, a articulação entre cultura pop e ativismo aparece como um dos aspectos necessários para entender a cena aqui observada. Em diálogo com Thiago Soares (2015), penso as articulações entre o Pop e a política. Mais do que um gênero musical específico, o Pop tem a ver com as formas de produção, circulação e consumo de produtos culturais, no caso desta pesquisa são produtos musicais, em uma íntima relação com processos midiáticos. Então, mais do que sonoridades ou estéticas, o entendimento que construo sobre o Pop tem a ver com as estratégias e táticas⁴ de fazer e consumir música. As articulações políticas partem

⁴ Ao longo de toda esta dissertação, utilizo os termos estratégia e tática, e suas variações, de acordo com o entendimento proposto por Michel de Certeau (1998). O autor propõe que a estratégia está necessariamente ligada à manutenção do poder; é “um tipo específico de saber, aquele que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio” (p. 100). Já a tática tem a ver com a ausência de poder e de um lugar próprio; é a capacidade de se mover no “dentro do campo do inimigo” (ibid.) e de saber

também dessa relação com o midiático, pois a grande visibilidade que figuras da cultura pop têm as tornam potentes articuladoras de mobilizações – e utilizar esse poder para questionar opressões estruturantes como o racismo é uma ferramenta política que deve e vem sendo explorada por diversas bandas e artistas, não só da cena de Salvador. Há um movimento nacional – e até mesmo internacional – de transformar a visibilidade do Pop em plataforma de reivindicações.

Outra ideia importante que guia a investigação é a de ativismo negro. Ela se relaciona à construção, dentro de um plano político, de uma identidade negra, como proposto por Kabengele Munanga (2002). A ideia não é essencialista no sentido de construir símbolos culturais que perpassam a experiência de toda a população negra. Pelo contrário, perceber que “a realidade etnográfica do Brasil contemporâneo não autoriza [...] a se falar de cultura negra [...] no singular e nem de identidade cultural negra [...] no singular” (MUNANGA, 2002, p. 17) é um dos principais trunfos dessa proposta. O que se busca é perceber como numa dimensão política a tomada de consciência das opressões sofridas pelo racismo perpassa todas as diversas experiências da população negra e pode servir de ferramenta catalizadora para a construção de uma identidade mobilizadora negra (MUNANGA, 2002). Ao relacionar essa perspectiva de identidade negra com a proposta de política estética de Jacques Rancière (2009), percebo que o que está em jogo são práticas artísticas, entendidas como “maneiras de fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 17), que têm como objetivo justamente a construção da consciência da opressão do racismo e, por isso, as caracterizo como ativismo negro. Junto a isso, surge a questão da atualização dos processos de identificação racial, que não necessariamente perpassam uma perspectiva afrocentrada. Perceber que há um espaço de negritude (GADEA, 2013), que amplia os processos de construção dessa identidade e amplia os ambientes de socialização da juventude negra, também é uma questão que perpassa este estudo sobre a cena de música pop de Salvador.

Para encerrar o primeiro capítulo, faço um panorama de como as questões teóricas abordadas são materializadas na produção de bandas e artistas da cena. A ideia é mostrar como se constitui a relação dessa produção musical pop com a cidade e como ela valoriza as matrizes afro-diaspóricas. Percebe-se que há a construção de uma perspectiva que retira dessas matrizes o estigma de periférico, arcaico, tribal, entre outras formas de adjetivação que lhes atribui uma

aproveitar as ocasiões. O entendimento é útil aqui neste trabalho, porque torna nítido quando uma ação tem o objetivo de conservar o status quo ou busca rompê-lo

inferiorização em relação a expressões brancas do norte global, às quais são atribuídos valores como cosmopolitismo, originalidade, inovação, inventividade.

Já no segundo capítulo, o que busco é apresentar os contextos raciais da música pop de Salvador que a cena encontra. Para isso, faço um panorama histórico do surgimento dos blocos afros e o rearranjo que causaram na música de Salvador, especialmente no Carnaval, em um processo que foi batizado por Antônio Risério (1981) como reafrikanização, pois inclui no panorama musical baiano uma série de referências africanas, que estavam restritas a ambientes da comunidade negra. Em seguida, apresento como essa bandeira foi apropriada pelo mercado da música em um processo de miscigenação que colocou em segundo plano artistas *negres* e elegeu figuras brancas para representar a cultura negra. A ideia desse segundo capítulo é apresentar os pontos com os quais a produção da atual cena de música pop de Salvador se aproxima e se distancia numa perspectiva histórica dos contextos raciais da música pop da cidade.

Essa cena articula diversas camadas históricas da música baiana (samba-reggae, axé-music, guitarra baiana, ijexá), mas se atualiza ao conectar-se a um discurso racial genderizado (KILOMBA, 2019) e um jogo estético entre local/global, passado/presente/futuro [...] corroborando a ideia de que uma cena faz ninho em outra cena (STRAW, 2014) (GUMES, GARSON, ARGÔLO, 2021, p. 3).

É inclusive nessa perspectiva de camadas históricas articuladas na cena que surge o título desta dissertação. “*A Minha Pele de Ébano*” é um verso da canção *Alegria da Cidade*, uma composição de Lazzo Matumbi e Jorge Portugal, que também foi interpretada por Margareth Menezes. A canção aborda o processo de marginalização que a população negra da cidade vivencia e foi composta durante o período de crescimento da Axé Music. Trazer essa referência para o título tem alguns objetivos: o primeiro evidenciar a relação com o corpo que está presente na cena; o segundo é que Lazzo Matumbi e Margareth Menezes são dois dos artistas que não ocuparam um lugar de centralidade no Axé Music e passaram a ser revistados e revalorizados pela cena; o terceiro ponto é uma singela homenagem a Jorge Portugal, morto em 2020 de falência cardíaca aguda. Ele foi compositor de muitas canções que ajudaram a estabelecer um espaço para questões étnico raciais na música baiana.

No terceiro capítulo, por fim, apresento as análises desenvolvidas que buscam montar o espaço de negritude da cena e as formas de materializar o ativismo negro nos produtos midiáticos. Mostro ainda como o Pelourinho se torna o principal espaço de sociabilidade da cena. Para isso, analisei materiais coletados na ambiência comunicacional e as entrevistas com as bandas e as cantoras destacadas nas análises.

Todo o processo de pesquisa foi realizado a partir de uma perspectiva de trabalho que me coloca, enquanto pesquisador, em conexão e contato direto com a cena musical, seja pelas interações em redes sociais, seja pelas entrevistas em profundidade realizadas via videoconferência para seguir os protocolos de distanciamento social exigidos na pandemia. Estar em contato com a cena já é um hábito que trago comigo, tanto por questões de afinidade pessoal com os shows de música ao vivo, quanto por questões profissionais. A possibilidade de atuação no mercado musical como jornalista trazia a perspectiva de transformar um hobby em profissão, por isso a escolha pela graduação em Comunicação com habilitação em Jornalismo. As experiências durante a formação, tanto acadêmicas quanto no mercado (atuando como repórter estagiário do Caderno 2+ no Jornal A Tarde e como estagiário da produção musical da rádio Educadora FM) cristalizaram esse desejo. Como profissional, a atuação sempre girou em torno das cenas musicais, principalmente como assessor de imprensa. Durante os últimos seis anos, foram desenvolvidos trabalhos com bandas e artistas como Larissa Luz, Bailinho de Quinta, Ana Paula Albuquerque, Ian Lasserre, entre outros, além da experiência como analista de comunicação no programa Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia (NEOJIBA).

1. MÚSICA POP, NEGRITUDE E TERRITORIALIDADES: UM OLHAR COMUNICACIONAL

Existem sons que têm a força de me transportar para Salvador onde quer que eu esteja: um toque de agogô, uma levada de timbal, um suingue de samba-reggae... Apesar da aparente essencialização dessa afirmação, ela diz mais sobre processos de construção de territorialidades a partir de práticas musicais, do que necessariamente de uma tentativa de reivindicação estática de identidade. Por mais que uma lista limitada de sonoridades nunca seja capaz de resumir a experiência musical em uma cidade, é necessário compreender que existem ritmos, instrumentos, gêneros, entre outras formas de expressão que se vinculam a um território de maneira tão forte e significativa que se tornam parte dele, no sentido adicionarem uma camada de significado à daquele território. É o caso de Salvador com determinadas práticas musicais.

A construção dessas territorialidades sônico-musicais, conceito que discuto mais adiante aqui neste capítulo, passa por uma série de processos por vezes históricos, por vezes políticos, culturais ou mesmo do cotidiano da cidade. O objetivo desta dissertação de investigar as formas que o ativismo negro se materializa na cena de música pop de Salvador passa por entender como essas práticas musicais se vinculam à cidade – e é justamente nesse percurso que o olhar comunicacional para o fenômeno aparece. Mais do que entender a Comunicação como um processo de transmissão de palavras, imagens, discursos e/ou informação, como queria o paradigma funcionalista; ou pensar as transformações que as tecnologias da informação e da comunicação operam nas práticas sociais ou culturais, como propõe os estudos de efeitos da mídia; penso que o enfoque comunicacional está ligado aos processos de construção de relações e vínculos.

O olhar comunicacional pensado como fluxo relacional coloca em questão como diversos processos sociais interagem entre si em um determinado contexto e produzem uma multiplicidade de representações e sentidos que são interpretados, significados e ressignificados, em um processo contínuo no qual não é possível traçar um caminho unidirecional com início, meio e fim. A ideia aqui é esmiuçar qual o contexto que torna possível bandas e artistas de Salvador articularem as práticas estabelecidas do mercado da música ao discurso da Negritude e com isso produzir uma série de sonoridades e expressões artísticas que passam a disputar a representação da cidade. Entendo que esse processo é dinâmico, portanto, em constante transformação – e é justamente essa a característica que torna possível o fenômeno. Para trazer um exemplo, o próprio caso do samba-reggae, que citei acima, demonstra a vivacidade do processo, visto que esse ritmo surge há pouco mais de 30 anos e se valeu de sonoridades presentes na cidade para se constituir. No contexto da produção musical atual, no entanto, o samba-reggae para a

ser uma referência consolidada de sonoridade com a qual outras expressões passam a se relacionar para buscar também a sua consolidação. E assim o fluxo contínuo corre...

Aqui neste capítulo, apresento a tríade conceitual que me ajuda a compreender este fenômeno de vinculação e relação entre o ativismo negro, as práticas musicais e a cidade de Salvador. A primeira noção que aparece é a de Cena Musical, que contribui justamente na compreensão da organização das experiências musicais no espaço urbano, pois dá as ferramentas necessárias para conectar a produção e o consumo musical à sua circulação pela cidade. A segunda é a delimitação do entendimento de cultura e a música pop e sua relação com o ativismo em uma perspectiva político-estética. O debate sobre o movimento da Negritude vem logo em seguindo para, por fim, apresentar as vinculações desses conceitos no objeto analisado nesta pesquisa.

1.1. CENAS MUSICAIS: A MÚSICA OCUPA A CIDADE

Quem gosta de música, frequenta as casas de shows de qualquer cidade e acompanha um grupo de bandas e artistas que se relacionam entre si e se apresentam nesses espaços certamente tem familiaridade com o termo cena musical. Esta é uma expressão amplamente utilizada pelo jornalismo musical, por profissionais do mercado da música e até por fãs. Aqui, neste primeiro tópico do capítulo, quero aprofundar o entendimento sobre Cenas Musicais e tratá-lo como denominação de um fenômeno comunicacional e cultural urbano de ocupação da cidade por práticas musicais.

Na academia, principalmente nas pesquisas nas áreas de Comunicação e Música, as cenas musicais podem ser entendidas como fenômenos de ocupação de determinado lugar, espaço ou ambiente para manifestação de sociabilidades estimuladas pela música; ou ainda, 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 agentes podem estar envolvidos. Até mesmo quem faz as cenas musicais acontecerem usa o termo a partir desse entendimento. A expressão que surge primeiro no jornalismo musical é apropriada na academia, inicialmente, pelo professor e pesquisador canadense Will Straw (1991), que praticamente fundou os estudos de cenas musicais com o artigo *Sistemas de articulação, lógicas de mudança:*

*comunidades e cenas na música popular*⁵ no início dos anos de 1990. Nele, 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). O trabalho é apresentado num contexto em que há um otimismo em relação à globalização, um tensionamento a valores ligados à modernidade e de uma revisão crítica da perspectiva das subculturas. Todas essas questões do contexto de início dos anos 1990 influenciam a noção de cena musical proposta por Straw.

O otimismo com a globalização nesse período existia por conta da percepção de que seria possível intensificar os fluxos internacionais de comércio, cultura, mídia e pessoas. No início da década de 1990, o geógrafo brasileiro Milton Santos foi um dos principais autores a trabalhar com o tema; em sua obra, percebe-se uma crença de que cada lugar poderia ser o mundo, na medida em que a circulação de informações, que ultrapassa as fronteiras e encurta as distâncias, torna os lugares um intermédio entre o mundo e os indivíduos (SANTOS, 2006). Com o desenvolvimento do processo de globalização, essa perspectiva foi revisada e reapresentada como uma fábula que se tornou uma perversidade, pois gerava uma maior concentração de poder (SANTOS, 2011). No primeiro momento de construção da noção de cena, Straw demonstrou uma preocupação com a ausência de estudos que tratassem da influência dos fluxos internacionais nas práticas musicais e propôs um olhar para esses fenômenos dispersos globalmente, com a mesma atenção a que se dedicava aos com fronteiras bem definidas.

(...) uma ênfase nos efeitos perturbadores da reordenação econômica resultará na valorização de práticas musicais consideradas enraizadas em unidades geográficas, históricas e culturais que são estáveis e convergentes. Estudiosos de música popular e analistas das indústrias culturais têm sido geralmente menos atentos às maneiras pelas quais esse mesmo sistema de articulação é produzido por migrações de populações e pela formação de uma diáspora cultural que transformou a circulação global de formas culturais, criando linhas de influência e solidariedade diferentes, mas não menos significativas do que aqueles observáveis em comunidades geograficamente circunscritas. (STRAW, 1991, p. 369, tradução minha)⁶

⁵ Tradução livre para o título original em inglês: *System of Articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*.

⁶ “(...) an emphasis on the disruptive effects of economic reordering will result in the valorization of musical practices perceived to be rooted in geographical, historical and cultural unities which are stable

Outro aspecto que está presente na noção de cena, em sua primeira proposta, é a percepção de que há um processo de fragmentação identitária. “A preocupação de longa data dos estudiosos da música popular com a perturbação e fragmentação de comunidades culturais muitas vezes mascararam [...] o investimento em unidades imaginárias subjacentes” (ibid., tradução minha)⁷. Percebe-se, aqui, uma relação com a diferenciação entre sujeito moderno e pós-moderno proposta por Stuart Hall (2006). Em sua explanação sobre a trajetória do entendimento sobre identidade, Hall nos mostra um processo que ele denomina de “deslocamento ou descentração do sujeito” (2006, p. 9). O autor descreve desde a concepção de identidade no período do Iluminismo, nos séculos XVII e XVIII, até chegar ao entendimento num contexto de globalização do início da década de 1990, que teve nas antenas parabólicas seu símbolo principal.

O sujeito iluminista, segundo o autor britânico-jamaicano, estava baseado numa ideia de indivíduo centrado na razão e em um núcleo interior, com o qual ele nascia e se desenvolvia ao longo da vida, porém se mantinha idêntico. Esta ideia começa a ser desconstruída na modernidade com o surgimento da noção de sujeito sociológico, em face à crescente complexificação do mundo. O sujeito sociológico mantinha o núcleo interior, que seria a sua essência, mas já se entendia que seu desenvolvimento se dava a partir da relação com outros indivíduos, caindo o entendimento da autonomia e autossuficiência da identidade. Por fim, com o sujeito pós-moderno⁸, a noção de identidade perde completamente qualquer essencialidade e passa a ser fragmentada e descentralizada, no sentido de possuir não um, mas diversos centros. Assim, o indivíduo passa a assumir várias identidades que são interpeladas em momentos distintos e, não raramente, entram em conflito umas com as outras (ibid.). Entendo que a relação dos sujeitos com as práticas musicais é um fator construtivo das identidades culturais e é dentro de um contexto de descentralização dos sujeitos que a noção de cena é proposta.

and conflated. Popular-music scholars and analysts of the cultural industries have generally been less attentive to ways in which this same system of articulation is produced by migrations of populations and the formation of cultural diaspora which have transformed the global circulation of cultural forms, creating lines of influence and solidarity different from, but no less meaningful than those observable within geographically circumscribed communities.” (STRAW, 1991, p. 369)

⁷ “The long-standing concern of popular-music scholars with the disruption and fragmentation of cultural communities has often masked [...] the investment in imaginary unities which underlies it.” (ibid.)

⁸ Opto por manter o termo original, utilizado pelo autor, apesar de considerar que o prefixo pós dá a entender uma superação da modernidade, que de fato não ocorreu. Entendo que vivemos sob a uma estrutura que apenas atualizou lógicas patriarcais, eurocêntricas e coloniais, por isso temos mais características de continuidade do que de superação da modernidade.

A questão da fragmentação identitária também é uma contribuição da noção de cena para a revisão crítica da ideia de subcultura. Esta perspectiva surge no âmbito dos Estudos Culturais Ingleses e é a responsável por consolidar a noção da juventude como categoria sociológica (SÁ, 2011, p. 150).

No estudo das subculturas, havia uma preocupação central em compreender como artefatos e práticas culturais específicas eram capazes de promover a aceitação de um status quo e dominação social ou de incentivar determinados grupos juvenis subordinados a resistir à opressão e a contestar estruturas de poder conservadoras. (OLIVEIRA, 2018, p. 48)

A proposta dos estudos de subcultura surgiu como forma de desconstruir a percepção de que a juventude, particularmente a inglesa, formava um bloco social homogêneo. Entretanto, a revisão crítica apontou um elitismo cultural dos estudos, que privilegiava condições de classe em detrimento de questões de gênero e étnico-raciais, celebrando romântica e ingenuamente uma suposta autenticidade, entre outros aspectos (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2006).

Então, dentro desse contexto sintetizado acima, a primeira proposta que Straw apresenta como o entendimento da noção de cena musical é influenciada por um movimento da época, que busca desconstruir metanarrativas que criavam agrupamentos homogêneos dificilmente observáveis na experiência empírica. Nos estudos da música popular, a representante das metanarrativas era a ideia de comunidade musical e é a ela que a noção de cena busca se opor. Enquanto a comunidade era colocada como um grupo estável “cujo envolvimento na música se conforma como uma exploração contínua de um ou mais idiomas musicais que se dizem ser enraizados em uma herança histórica geograficamente específica” (STRAW, 1991, p. 373, tradução minha)⁹, a cena, por outro lado, “é aquele espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias muito variadas de mudança e fertilização cruzada” (ibid., tradução minha)¹⁰.

O senso de propósito articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de um vínculo afetivo entre dois termos: práticas musicais contemporâneas, por um lado, e a herança musical, a qual parece tornar essa atividade contemporânea apropriada a um determinado contexto, por outro. Dentro de uma cena musical, esse

⁹ “whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically specific historical heritage” (STRAW, 1991, p. 373).

¹⁰ “is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization” (ibid.).

mesmo senso de propósito é articulado dentro daquelas formas de comunicação através das quais a construção de alianças musicais e o desenho de limites musicais acontecem. A maneira pela qual as práticas musicais dentro de uma cena se vinculam a processos de mudança histórica que ocorrem dentro de uma cultura musical internacional maior também será uma base significativa da maneira como essas formas estão posicionadas dentro dessa cena no nível local. (ibid., tradução minha)¹¹

Como ressalta o professor e pesquisador brasileiro Micael Herschmann, nesta primeira definição, Straw “buscava privilegiar a análise das tensões e articulações entre os atores que gravitam na cena” (2013, p. 44). É uma tentativa de olhar para o fenômeno como um contexto no qual diversas práticas musicais interagem com aproximações e distanciamentos. Contudo, é preciso estar atento à sua fluidez, que é um elemento central da noção e coloca o desafio de perceber as suas movimentações. Aqui, vale lembrar uma observação que a professora e pesquisadora brasileira Luciana Xavier de Oliveira traz no seu trabalho sobre a cena da Black Rio:

A identidade é a chave para se entender a interação entre experiências subjetivas e cenários histórico-culturais. Já a noção de cena musical é a chave para a compreensão dos espaços de ligação entre identidade, territorialidade e temporalidades contingentes. Estes seriam territórios simbólicos disjuntivos para populações deslocadas (minorias, imigrantes, colonizados), entrelugares de interseções e diferenças transitórias diante de uma cultura hegemônica. (2015, p.7)

O próprio Straw apresenta, em artigo publicado no Brasil em 2006, uma revisão da sua perspectiva de trabalho com as cenas, no qual enfatiza os aspectos espaciais e uma variedade de pontos, inclusive afetivos, na análise das cenas. Na leitura da professora e pesquisadora brasileira Simone Pereira de Sá 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, 2011, p. 152). Este segundo momento do entendimento da noção de cenas se aproxima mais da proposta que quero desenvolver no trabalho aqui apresentado. O meu objetivo em trazer a noção de cena para o centro da discussão é pensar a relação entre as práticas musicais e a cidade, porém, sem perder de vista o aspecto da identidade.

¹¹ “The sense of purpose articulated within a musical community normally depends on an affective link between two terms: contemporary musical practices, on the one hand, and the musical heritage which is seen to render this contemporary activity appropriate to a given context, on the other. Within a musical scene, that same sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place. The manner in which musical practices within a scene tie themselves to processes of historical change occurring within a larger international musical culture will also be a significant basis of the way in which such forms are positioned within that scene at the local level.” (ibid.)

A proposta nesse segundo momento, então, é pensar as cenas como uma forma de organização das práticas musicais em territórios, locais ou globais, a partir de uma cartografia que permite observar como o processo de ocupação e uso dos espaços urbanos motivados pela música atribuem significado e reconhecimento para o lugar.

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 auto-produção contínua da cidade. (STRAW, 2006, p. 6, tradução minha)¹²

Dessa forma, percebe-se que a noção de cena nos ajuda a entender ainda como as práticas musicais criam territorialidades, questão que será debatida mais adiante neste capítulo, mas que de uma forma introdutória pode ser colocada como o movimento de transformar espaços em lugares, ou seja, de atribuir uma identidade e um sentido a um território (HERSCHMANN, 2013). Então, a partir dessa segunda definição de cenas proposta por Straw, a cidade se torna um ambiente de processos comunicacionais e a música torna-se estímulo para a construção de identidades e sociabilidades que estão intimamente relacionadas com espaços urbanos específicos. Dessa forma, a grande força da noção de cena musical são as possibilidades que ela oferece, principalmente, quando comparada a outras noções que lhes são próximas.

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)

Ela também é produtiva para pensar relações entre práticas musicais que tensionam a dicotomia entre local e global.

(...) à concepção de comunidade a noção acrescenta dinamismo; e à vida urbana cosmopolita, ela reconhece “uma vida interior e secreta” constituída por movimentos microscópicos e locais dos grupos que ainda não ganharam visibilidade espetacular ou

¹² “Scenes,” like “vector” suggests both the direction of a movement and its scale. Is a scene (a) the recurring congregation of people at a particular place, (b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation, (c) the streets/strips along which this movement takes place (Allor, 2000), (d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference, (e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples, or (f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city’s ongoing selfreproduction. (STRAW, 2006, p. 6)

mediática. Além disto, no caso de cenas locais inspiradas em movimentos globais – tais como a cena de heavy metal gaúcha, a cena de indie rock carioca ou a cena de música eletrônica paulistana – a expressão é produtiva justamente porque circunscreve uma unidade local sem se esquecer de seus vasos comunicantes com a esfera global. (SÁ, 2011, p. 152)

O professor e pesquisador brasileiro Felipe Trotta, no entanto, propõe pensar um limite para a noção de cena, defendendo que ela não cabe em qualquer prática musical, e chama a atenção para três pontos que serviriam como condições para delimitar o uso do termo. Para o autor, “a noção de ‘cena’ vincula-se com mais facilidade quando se identifica uma posição ideológica que nega a circulação em larga escala” (2013, p. 62). Ele argumenta que as cenas funcionam como vetores de autorreflexão dos grupos sobre as suas práticas, o que pode ser processado melhor em mercados de nicho. “A ideia de cena opera, então, como agente da conformação de um espaço relativamente fechado de repertórios compartilhados e de circuitos de gostos que se tornam distintivos” (ibid., p. 63).

O segundo ponto que Trotta apresenta como condição é a relação direta com práticas musicais associadas à juventude. O autor trabalha na perspectiva de que a categoria jovem agrega ideias ligadas à tecnologia, velocidade e energia. Em diálogo com Jesús Martín-Barbero, a música é colocada como a “prática cultural por excelência dos jovens” (ibid., p. 64). Desse modo, ele argumenta que os estudos de cena, tematizam a sociabilidade jovem, pois dão ênfase ao que ele chamou de “agentes de ‘juvenilização’ de musicalidades” (ibid.) como “o uso da tecnologia, a intensidade corporal da dança, da sedução e da sexualidade, o volume, o formato canção, as ‘batidas’” (ibid.).

O terceiro, e último ponto, é o cosmopolitismo trazido pela anglofonia. Ele argumenta que essa é a principal condição para a adequação entre as práticas musicais e a noção de cena. Para o autor, existe uma pressão sobre as atividades musicais entre a estabilização e os rompimentos das continuidades históricas locais, e a ideia de cena está ligada ao segundo movimento, pois direciona para um cosmopolitismo. Ele fecha a exposição com o seguinte argumento:

Os termos empregados nas interpretações sobre as práticas culturais revelam processos e pensamentos atrelados aos contextos nos quais eles foram produzidos. Nesse sentido, o vocábulo “cena” está moldado de alguma forma pela reflexão sobre música relacionada a certos estilos e gêneros musicais, que se aproximam das ideias de cosmopolitismo tal como experimentadas em ambientes anglófonos. (ibid., p. 68)

A abordagem taxativa com que o autor apresenta sua crítica ao conceito de Cenas Musicais na tentativa de impor-lhes limites, a partir de uma perspectiva metodológica, não condiz necessariamente com a eficácia da proposta. Em primeiro lugar, percebo que há uma

confluência entre os dois primeiros pontos trazidos por Trotta e a construção do entendimento de cena construído por Will Straw. A ideia é, justamente, buscar analisar como pequenos agrupamentos juvenis podem intervir e alterar a dinâmica da cidade; tanto que, desde o primeiro momento na década de 1990, a noção de cena está vinculada à revisão crítica de subcultura. Além disso, a cena aqui estudada traz práticas musicais que estão ligadas a públicos mais restritos, ditos de nicho, e antes da pandemia costumam circular em espaços para não mais que 2 mil pessoas, salvo algumas exceções¹³. Por fim, o público é majoritariamente formado por jovens e as sociabilidades giram em torno da dança, da sensualidade, além da forte circulação pelas redes sociais.

A relação com o ambiente anglófono, contudo, não é uma condição à priori para o surgimento de uma cena. Um bom exemplo é a cena do paredão de pagode apresentada pelo professor e pesquisador brasileiro Osmundo Pinho, que agrupa “jovens pobres – quase todos negros – em torno do equipamento eletrônico, montado em uma cavalete de madeira, atado a um carro, como um reboque, que pode ser deslocado e arrastado facilmente. O Paredão de Som. Ou de pagode, mais propriamente” (2016, p. 2). Essa é uma cena que reúne jovens, acontece numa circulação determinada, principalmente em cidades do interior ou em bairros periféricos das capitais, com compartilhamento de repertórios, gostos e afetos, mas que não se relaciona com a anglofonia.

Na cena que é objeto desta investigação, contudo, a anglofonia está presente. É possível observar um diálogo das práticas musicais dessa cena com as matrizes culturais tradicionais baianas e da diáspora africana, como o Candomblé; mas falo de música Pop que traz sonoridades da Jamaica e do ambiente da música eletrônica, com as bases e os sons graves como elementos fundamentais da cena. Assim, mesmo não sendo necessária para caracterizar uma cena, a anglofonia está presente na atual cena de música Pop de Salvador.

1.1.1. Territorialidade sônico-musical, cena decolonial e diálogo sul-sul

Como disse mais acima, a partir da noção de cenas musicais, é possível perceber como as práticas musicais ocupam a cidade e criam territorialidades. Este conceito inicialmente é

¹³ Como o show da banda BaianaSystem com o cantor e compositor Gilberto Gil, figura consagrada da música brasileira, que aconteceu no dia 03 de novembro de 2019 no Parque de Exposições em Salvador e reuniu cerca de 35 mil pessoas, segundo reportagem do site Tenho Mais Discos Que Amigos. Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/11/04/gilberto-gil-baianasystem-encontros-tropicais/>>. Acesso em: 17 maio 2021.

apresentado como a dimensão simbólico-cultural do território, este que, por sua vez, faz referência a dimensão espacial, 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 (HAESBAERT, 2005). “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’” (ibid., p. 6776).

A partir da percepção da íntima relação entre as práticas musicais e o território, podemos aqui acionar o conceito de territorialidade sônico-musical (HERSCHMANN, 2013; HERSCHMANN; 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, op. cit., 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, percebo 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. Essa relação de complementariedade, também é observada por Herschmann nos trabalhos conduzidos pelo grupo que ele coordena e que tem a região central da cidade do Rio de Janeiro como objeto.

Tomando como alicerce todos estes estudos que vêm sendo realizados no Centro do Rio de Janeiro, poder-se-ia afirmar que nem todos estes grupos musicais fazem parte necessariamente de circuitos ou cenas musicais. Contudo, poder-se-ia argumentar que são casos de agenciamentos que, sem dúvida, promovem territorialidades sônico-musicais, as quais ressignificam (temporariamente e/ou com regularidade) a cidade do Rio de Janeiro. (HERSCHMANN, op. cit., p. 52).

Pensar, então, as cenas a partir da construção de territorialidades, mais especificamente as sônico-musicais, ajuda a colocar luz sobre a capacidade da organização espacial das práticas musicais na cidade construir significados que passam a ser característicos do território. Não à

toa, a conceção do título de Cidade da Música para Salvador pela Unesco foi um gatilho para a formulação do projeto de pesquisa que resultou nesta dissertação¹⁴.

Antes de dar por encerrada a apresentação do entendimento construído para o termo Cena Musical dentro da academia, é necessário observar que boa parte da construção do conceito levou em consideração capacidades de organização de cidades do norte global, como Montreal, no Canadá; Seattle, nos EUA; e Manchester, na Inglaterra. Salvador, como uma cidade do sul global, não propicia para as cenas que nela se desenvolvem as mesmas estruturas.

Para além de uma distinção meramente geográfica ou geopolítica, entendo norte e sul como espaço narrado, como proposto em conjunto pela pesquisadora Mehita Iqani e o pesquisador Fernando Rezende. Norte e sul global, nessa concepção, são proposições de territorialidades narrativas nas quais o norte concentra o poder político e econômico global e o Sul se torna periferia desse poder. Dessa forma, é possível observar manifestações de sul global em regiões geograficamente posicionadas ao norte, e que usufruem do controle do poder (basta pensar em Nova Orleans no pós-Katrina ou nos campos de migrantes superlotados e com poucos recursos em Calais, cidade ao norte da França), e o contrário também (como os espaços de varejo de luxo em São Paulo e Joanesburgo, maior cidade da África do Sul, e a ascensão de grupos de classe média em toda a Ásia, África e América Latina) (IQANI; RESENDE, 2019).

É neste sentido que acrescento à construção do conceito de Cena Musical de Straw a proposta do professor e pesquisador brasileiro Tobias Queiroz (2019). Ele traz para o debate a ideia de cena musical decolonial para pensar uma manifestação mútua dos fenômenos midiáticos globais e suas características locais, sem que um venha a anular o outro. Ou seja, as cenas que se desenvolvem no sul global, na periferia do poder político e econômico, sem as mesmas possibilidades de financiamento e influência midiática global, têm características próprias, dadas pelo contexto em que estão inseridas e não são meras reproduções ou tentativas de reproduções de cenas que acontecem no norte global.

Essa manifestação mútua de que fala Queiroz se materializa na cena de Salvador na sua construção sonora e na articulação sul-sul. No segundo capítulo trabalho essa questão detalhadamente, mas destaco que há um esforço de boa parte das bandas e artistas de transpor a

¹⁴ No segundo capítulo busco argumentar como as práticas musicais de grupos negros desde 1974, com o surgimento do Ilê Aiyê, têm sido um espaço de disputas, resistência e também de negociação fundamental para a cidade de Salvador e a construção de uma suposta baianidade.

sonoridade dos blocos afros de Salvador e o *groove* arrastado do Pagode Baiano para dentro do ambiente da música eletrônica, em um trabalho que aproxima a música pop local à global a partir dos timbres construídos digitalmente. Além disso, há ainda um movimento de criar diálogos sul-sul a partir de colaborações com nomes de outras cenas decoloniais, como no caso de Luedji Luna, que escolhe gravar no Quênia, ao leste da África, ou no caso do BaianaSystem, que explora linguagens de diversas partes da América Latina.

1.2. CULTURA POP E ATIVISMO: UMA EXPERIÊNCIA POLÍTICO-ESTÉTICA

Além da discussão sobre cenas musicais, é importante colocar em jogo aqui o entendimento sobre o termo cultura Pop, que é “aglutinador de um campo de ambiguidades, tensões, valores e disputas simbólicas acionado por manifestações culturais populares e midiáticas” (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, p. 9, 2015), uma relação que é central nessa discussão sobre o rótulo, dentro do qual está a música Pop. Ele surge na crítica cultural inglesa da década de 1950 para se referir aos produtos culturais de mercado que surgiam na época e que eram voltados para o público jovem, principalmente o *Rock and Roll*, os primeiros seriados televisivos e os filmes voltados para adolescentes. Os atravessamentos do Pop conectam materializações culturais do cinema, fotografia, televisão, quadrinhos, música, plataformas digitais, redes sociais, entre outras possibilidades de suportes, formatos, produtos e estratégias. Nesse processo, se colocou em oposição o cosmopolitismo, trazido pela fruição da música Pop, e a superficialidade do seu caráter efêmero, muito ligada ao formato comercial dos seus processos de produção, circulação e consumo. (JANOTTI JR., 2016)

Thiago Soares (2015) apresenta uma diferenciação entre o uso do Pop na língua inglesa, origem do termo, e na portuguesa, mais especificamente na variante brasileira, e que também é observada nos países hispânicos da América Latina. Para os anglófonos, Pop é uma abreviação para *popular*, que se refere aos produtos intimamente ligados às lógicas das indústrias culturais, o que por aqui chamamos de popular midiático. No Brasil (e na América Latina como um todo), o entendimento de Pop apenas como abreviação de popular não funciona, visto que damos um tratamento mais complexo ao termo. Ele é um daqueles que ganham uma série tão diversa de usos que, mesmo nas pesquisas em Comunicação, há uma grande dificuldade de definir precisamente a que se refere.

O pesquisador colombiano Omar Rincón (2016) faz um esforço para buscar traçar essa definição do que seria o popular. Ele dialoga com a genealogia proposta por Jesús Martín-Barbero, espanhol radicado na Colômbia, para defender que o termo se refere a “experiência e relato mais que razão, argumento e teoria. [...] uma riqueza expressiva no corporal, no sentimental e no narrativo. [...] Isso que se vive, não é o que se estuda ou se olha” (ibid., p. 29). Nessa direção, a cultura popular faz um contraponto à cultura letrada, sistematizada, racionalizada. Contudo, é importante renunciar a qualquer tipo de essencialidade ou pureza do popular, pois ele se apresenta nas mais diversas formas de expressão humana: nas artes, na sexualidade, no cotidiano, no trabalho, nas festas e celebrações, na religião, na política, nas cidades e nas zonas rurais. “[...] o popular está em todas as partes, em todas as práticas, e está cheio de sentidos ambivalentes. Mas é no subalterno, no dominado, no excluído que habitam os jogos de poder e dominação” (ibid., p. 31).

Numa tentativa de demonstrar as diferenças dos termos popular e pop no português brasileiro, Soares acaba por vincular a cultura popular às manifestações folclóricas e o pop às manifestações midiáticas. Tal visão tem uma função muito mais didática do que operacional para os processos de investigação na área de Comunicação, pois traz um caráter reducionista, já que propõe haver um popular exterior ao midiático. Como coloca Martín-Barbero: “ou renunciamos pensar na vigência cultural do popular, ou se ele ainda tem sentido, não será em termos de exterioridade resguardada, mas de imbricação conflitiva no massivo” (2015, p. 311). O autor chega a essa conclusão após apresentar sua genealogia do popular e demonstrar como a relação entre as populações subalternas com o midiático¹⁵ não se dão apenas pela deformação da sua pureza ou pela reprodução da estrutura dominante.

Assim, pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia. Por isso, diante da crítica da massificação, tem-se o direito de perguntar, com A. Signorelli, se o que se rejeita é o que há nela de opressão e domínio, ou o que ela comporta de novas formas de relação social e conflitividade (ibid.).

Então, se toda cultura popular passa pela relação com o midiático, como então diferenciar o que é cultura pop dentro do popular? Defendo que deve haver uma relação com o grau de midiaticização, assimilação das lógicas da indústria cultural e de cosmopolitismo. É necessário

¹⁵ Para usar um termo mais condizente com o atual estágio dos meios de comunicação do que o massivo originalmente utilizado por Martín-Barbero

observar o quão endereçado para esse ambiente é ou não uma determinada prática para classificá-la como popular-midiática, como pop, e não apenas como popular. Portanto, quando me refiro ao Pop, busco delinear as manifestações como as das cenas musicais e não de comunidades musicais, como discutia anteriormente. Música Pop, então, é aquela que, nas suas formas de produção, circulação e consumo, dialoga em maior grau com as formas estabelecidas à priori no mercado da música: o formato canção, o videoclipe, a disponibilização nas plataformas de *streaming*, o desenvolvimento de estratégias de marketing como forma de mediar a relação com os fãs, a presença nas redes sociais etc. Diante desse cenário, é importante não reduzir a análise ao jogo do autêntico versus cooptado, que, frequentemente, é acionado nos debates sobre essas manifestações. Aqui, defendo pensá-las a partir da “emergência de coletivos humanos e não humanos articuladas através da circulação de discos, filmes, vestuários, carros, shows, programas de rádio, vitrolas, anúncios publicitários e instrumentos musicais” (JANOTTI JR., 2016, p. 114-115).

Além da relação com a midiatização e as lógicas das indústrias culturais, a outra característica marcante que mencionei é o cosmopolitismo. “A Cultura Pop estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afetos e afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante” (SOARES, 2015, p. 22). Com isso, há a construção do que Soares chama de “territorialidades pop”, que são espaços urbanos que circulam através de fotografias, filmes, seriados, programas de televisão, entre outros produtos do Pop, inclusive os da música.

Canções são também espaços imaginados, cenários em que se desenvolvem narrativas. As sonoridades das canções inscrevem ambientes que são, muitas vezes, traduzidos em videoclipes, performances ao vivo. Artistas da música pop evocam territorialidades: o Brasil de Carmen Miranda, a Liverpool dos Beatles, a Nova York de Beyoncé, o Sertão de Luiz Gonzaga, entre outros. (ibid., p. 29)

Por que não usar das ferramentas do Pop para construir táticas de disputa da ideia de cidade da alegria que se construiu sobre Salvador com ajuda do Axé Music? Por que não usar o Pop para construir a Salvador de Larissa Luz, do BaianaSystem, de Luedji Luna? Um passo analítico importante para esse movimento é desconstruir a ideia de que as produções da música Pop são necessariamente de baixa qualidade por conta da sua associação com o mercado e seus objetivos comerciais, de gerar lucro. Acredito que, na atual fase do capitalismo, podemos distinguir ações de acumulação e concentração de capital e de poder econômico de iniciativas que utilizam de ferramentas e táticas para construir um espaço no mercado que traga viabilidade,

sustentabilidade e algum grau de controle e independência. Defendo que é possível construir dentro da música Pop um trabalho que seja valorizado como inovador e criativo.

[...] embora seja [...] evidente que os produtos e as formas culturais em circulação na música e da cultura pop estejam profundamente enraizados pela configuração mercantil, pelas imposições do capital (de modo de produção, formas de distribuição e consumo), não se invalidam abordagens sobre a pesquisa neste segmento da cultura que reconhece noções como inovação, criatividade, reapropriação, entre outras, dentro do espectro destes produtos midiáticos. (ibid., p. 23)

Essas são as pistas que eu utilizo para pensar como desenvolver um ativismo dentro do Pop. O trabalho de Adriana Amaral, Rosana Vieira Souza e Camila Monteiro (2015) sobre ativismo de fãs nos ajuda a estabelecer uma “relação entre a indústria do entretenimento, participação política, cultura pop e mobilização social” (p. 152), a partir do entendimento de práticas de consumo cultural Pop como ferramentas importantes para o aprendizado do ativismo político. A capacidade de visibilizar pautas e discussões, como as da Negritude que veremos no próximo tópico, e gerar engajamento e mobilização tornam as figuras da cultura Pop personalidades com grande potencial político, que pode e vem sendo utilizado. Com essa possibilidade de assumir papel de ativista, artistas no ambiente da música Pop contribuem para a superação da “dicotomia entre os mundos do consumo e do entretenimento de um lado e a cidadania e a política do outro” (SÁ, 2016, p. 57).

É a partir da articulação entre as possibilidades de quebra das barreiras entre entretenimento e política com o conceito de partilha do sensível de Jaques Rancière que penso o ativismo dentro da cultura Pop. 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. Dessa forma, percebe-se que o autor busca dar conta da existência simultânea de sentimentos, com a mesma intensidade, 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. Nas palavras do autor:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Com essa definição apresentada acima, é possível concluir que o conceito de partilha do sensível coloca em disputa até mesmo 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” (ibid., 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 à 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” (ibid., p. 17).

Percebe-se, então, que o autor vincula política e estética e a construção de um comum compartilhado e de partes exclusivas dentro de uma coletividade, que no caso é uma cena musical, à autorização para a enunciação. Assim, a partilha do sensível se relaciona à reconfiguração de espaços de poder. Se a construção de novos espaços comuns significa trazer novas possibilidades de formas e, assim, *outras* tornam-se autorizados a enunciar, há um movimento de transformação político-estética. O que busco evidenciar é, justamente, como esta cena busca construir um espaço, tanto físico e territorial quanto simbólico, para expressão de outra possibilidade de ser da música Pop baiana, numa relação com a cidade e até nacionalmente. Com esse movimento, outras figuras passam a ter autorização para enunciar e outras formas artísticas passam a ganhar visibilidade.

Ao mesmo tempo em que constrói uma partilha do sensível, a cena reconfigura o jogo político-estético dominante em Salvador, o que vai reverberar, por exemplo, na necessidade de revisão do Carnaval da cidade com mais espaço e investimentos para os trios sem corda. O Axé Music, gênero musical que surgiu na década de 1980 e ganhou força nacional e internacional nos anos de 1990, desenvolveu no Carnaval de Salvador um modelo de negócios próprio, ou uma lógica de produção, como diria Martín-Barbero. A venda de abadás para os blocos puxados por grandes artistas como Daniela Mercury, Chiclete com Banana e Ivete Sangalo era a base dessa estrutura comercial. Os pagantes pulavam a festa cercados por uma corda, literalmente, que os separava do folião pipoca, aquele que foi brincar a festa de graça. Obviamente, essa divisão ia além das questões econômicas e segregava também a partir de critérios de classe social e étnico-raciais, já que o preço dos abadás dos blocos mais badalados não cabia no orçamento do trabalhador que vivia de salário mínimo, sem contar a exigência de comprovante de residência de determinados bairros de Salvador para a compra dos abadás de alguns blocos. A discussão sobre esse *apartheid* no Carnaval sempre esteve presente, mas o processo de baixar

as cordas ganha força num contexto em que grandes nomes do Axé Music, que sustentam a venda dos abadá, perdem o protagonismo no mercado da música, e artistas da cena Pop, aqui explorada, emergem como atrações relevantes e aguardadas.

1.3. NEGRITUDE: PROJETO POLÍTICO DE IDENTIDADE¹⁶

Apresentado o entendimento de cenas musicais, cultura e música Pop, venho agora terminar a explanação da tríade conceitual que embasa a pesquisa: Negritude. Refiro-me com esse termo a um movimento que foi proposto, inicialmente, no começo do século XX. Os precursores foram intelectuais negros estadunidenses, como W. E. B. Du Bois, que influenciaram imigrantes africanos de países colonizados à época que começavam a ocupar as universidades europeias, tal como Leon Damas, Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire, a este último se atribuiu a criação da palavra negritude. Desses dois polos, as ideias do movimento se espalharam pelos países da diáspora negra, marcadamente nas América, e seu objetivo era enfrentar o discurso supremacista branco. Essa ideia, que colocava povos brancos como superiores aos negros, se disseminava no período e já vinha sendo construída desde o século XV para legitimar a escravização dos povos africanos pelos europeus. Inicialmente, foi um discurso que se utilizou de um viés religioso e depois buscou uma argumentação reconhecida atualmente como pseudocientífico para defender a hierarquização da diversidade humana e atribuição de qualidades positivas à população branca e negativas à negra, seja em questões físicas, estéticas, comportamentais ou intelectuais¹⁷. Apesar de serem amplamente desacreditadas, essas ideias ainda estão presentes na forma como o racismo opera atualmente, tanto no nível institucional e estrutural, quanto na vida cotidiana.

O exame da produção discursiva dos escritores da *negritude* permite levantar três objetivos principais: buscar o *desafio cultural* do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma civilização não *universal* como a extensão de uma regional imposta pela força – mas uma civilização do *universal*, encontro de todas as outras, concretas e particulares. (MUNANGA, 2019. Grifos do autor.)

Dentro desse contexto, o embate que pautou o movimento da Negritude no primeiro momento, e que segue sendo ainda hoje uma questão central, é a valorização e o resgate

¹⁶ Algumas ideias e argumentos desenvolvidos aqui foram publicados em trabalho apresenta no XXX Encontro Anual da Compós (GUMES; GARSON; ARGÔLO, 2021).

¹⁷ Para mais detalhes sobre as condições históricas do surgimento da negritude, ver Munanga, 2019.

histórico de uma ascendência africana e uma luta contra a tentativa de apagamento de uma cultura negra baseada no espaço comunitário e na ancestralidade. São movimentos que, como bem coloca Kabengele Munanga, levam a militância negra à “busca simbólica de uma África idealizada” (ibid., p. 13). Toda essa construção baseia-se no fato histórico da escravização dos povos africanos e busca tecer uma narrativa que ligue a população negra do contexto histórico atual a esses povos africanos escravizados. Na História do Brasil, foram mais de 300 anos de opressão, numa dominação que se repetiu por toda a América e também em África.

Como coloca Carlos Gadea (2013), a tática dessa construção narrativa traz uma perspectiva política e pedagógica e que, segundo Munanga (op. cit.), tem como principal objetivo conscientizar a parcela negra da população das suas condições de oprimido economicamente e discriminado culturalmente. A ideia de raças humanas, que foi desenvolvida dentro das argumentações pseudocientíficas, é biologicamente inoperante, mas continua sendo central nas discussões político-ideológicas sobre a questão da Negritude. Justamente por isso, é possível “reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram” (MUNANGA, 2019, p. 15) e a tática de luta proposta contra essa opressão, passando por essa narrativa política e pedagógica.

Dessa forma, entra em questão o conceito de Africanidade, que remete diretamente a esse movimento de construir o pertencimento a um coletivo a partir de “especificidades históricas e culturais referenciadas no continente africano” (GADEA, 2013, p. 87). Entendo a africanidade como uma territorialidade que agencia a relação que a população negra estabelece com a África idealizada e serve de parâmetro para suas diversas territorializações na vida cotidiana, como os terreiros de Candomblé, por exemplo. Gadea questiona a efetividade do discurso da Africanidade, que, segundo ele, se aproxima de um “Afrocentrismo”, pois há um contexto em que muitos indivíduos que se reconhecem como negros têm uma experiência de socialização que ultrapassa os ambientes nos quais se cultivam valores que remetem à herança africana e, muitas vezes, têm esses outros ambientes como seus “principais ‘grupos de pertença’” (ibid., p. 109). Diante disso, o autor propõe o entendimento de “espaço de negritude”:

[...] assumir a negritude como “espaço” representa compreender, fundamentalmente, que toda e qualquer identificação racial têm a sua performance atravessada por movimentos de filiação e oscilação segundo os interesses práticos e as condições de que partem os grupos implicados numa relação racial e social em geral (ibid., p. 23).

O que o autor buscar repensar é a necessidade, à priori, de o indivíduo reconhecer-se enquanto descendente dos africanos escravizados no Brasil para identificar-se como negro. Ele

propõe que a existência do espaço de Negritude é um evento relacional, pois “são as diferentes situações de conflito vivenciadas por cada indivíduo as constitutivas fundamentais de autopercepção e ‘reconhecimento’ como indivíduo negro” (ibid., p. 25). Nesse sentido, há uma concordância entre Gadea e Munanga: não é qualquer indivíduo negro que possui a consciência histórica da sua relação com a herança africana.

Parece-me que a consciência histórica é mais forte nas comunidades de base religiosa, por exemplo, nos terreiros de Candomblé (...). Nas bases populares sem vínculo com comunidades religiosas de matriz africana, a consciência histórica e, conseqüentemente, a identidade se diluíram nas questões de sobrevivência. (MUNANGA, op. cit., p. 12)

Mas o que toda essa discussão sobre Negritude tem a ver com a música Pop negra feita atualmente em Salvador? Bem, essas são as bases do movimento que desperta a conscientização do ser negro, o que pode ser bastante sensível à população da capital da Bahia. *Negres*¹⁸ somavam no levantamento demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) 2,425 milhões dos habitantes de Salvador, ou 82,1% das 2,954 milhões de pessoas que viviam na cidade em 2017. É possível especular, então, que a presença de questões sensíveis a esse grupo na produção musical da cidade torna-se fator potencial para a interpelação dos sujeitos e partilhas do sensível. Além da especulação, percebo que o grupo de bandas e artistas observados aqui utilizam as performances como um espaço de ativismo negro, como busco nomear a relação entre as experiências político-estéticas da cena relacionadas às questões étnico-raciais.

Percebo que esse grupo de artistas, que tem entre seus principais representantes nomes como Larissa Luz, Luedji Luna, BaianaSystem, Afrocidade, Hiran, Josyara, ÀTTØØXXÁ, MahalPita sustenta uma narrativa que pode ser analisada a partir da ideia de identidade de projeto, trazida 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 Hall, que comentei no início do capítulo, e Castells sobre a ideia da identidade, pois as abordagens que os dois nos apresentam apontam para a mesma direção e se complementam. Enquanto Hall traz uma historicidade na concepção de identidade, Castells nos permite entender como se constitui o processo de construção identitária. Este autor

¹⁸ O IBGE considera como população negra a soma das pessoas que se autodeclaram pretas e pardas.

diferencia a ideia de identidades, que organizam significados, da ideia de papéis, que organizam funções. É importante salientar que esse processo de construção da identidade se dá a partir da diferença, como nos faz pensar Katheryn Woodward (2012). A autora coloca que a identidade é relacional e só entra em crise ou em questão quando se depara com um outro. Como bem coloca Munanga: “a identidade de um povo só se define numa relação dialógica com a identidade do outro. Nesse processo de negociação das convivências é que as identidades se colocam” (2002, p. 12). A partir desse entendimento, Castells propõe uma distinção entre três formas e origens de construção de identidades:

- Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais [...].
- Identidade de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos [...].
- Identidade de projeto: 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)

Aqui neste trabalho, interessa pensar mais profundamente sobre o terceiro ponto; nele, percebo o destaque para a dimensão política da construção da identidade. 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 –, busca-se desconstruir a dominação e, em última instância, tomar o poder para constituir uma outra identidade legitimadora.

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, num plano político, é possível construir uma unidade, um projeto, que permeia todas as singularidades regionais e construir “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” (MUNANGA, 2002, p. 18).

Nós não construímos as identidades [culturais] através de nosso discurso da militância intelectual negra, elas estão nos terreiros de candomblé, estão nos quilombos, estão em várias áreas, elas existem. Nós utilizamos esses elementos simplesmente como elementos de resistência para construir uma identidade de projeto, para dizer que

chegamos, trabalhamos, participamos da construção da economia do Brasil, da riqueza do Brasil, povoamos o Brasil, fizemos a história do Brasil. Onde está a nossa parte na distribuição do bolo nacional que nós produzimos? (ibid., p. 19)

A argumentação de Munanga traz pistas para entendermos como sinônimos a identidade negra enquanto projeto político e a ideia de negritude, pois, segundo o autor, ambos estariam baseados na reivindicação da herança africana. Como incluo nesse debate a proposta de espaço da Negritude de Gadea, trato que todos os processos de identificação como pessoa negra são políticos. Assim, é possível perceber o ativismo negro como um elemento agenciador, mas não o único, da cena de música Pop de Salvador. A partir das bandas e artistas que se identificam como *negres*, a cena pauta questões relacionadas às opressões econômicas e discriminações raciais sofridas pela população negra da cidade, o que a caracteriza como uma manifestação político-estética e reconfigurações de partilhas do sensível.

1.4. POR UM POP NEGRO: A CENA DE SALVADOR

Até aqui apresentei os pressupostos teóricos que embasam a pesquisa. Nesta última seção do capítulo, faço uma primeira apresentação do objeto de análise: a atual cena de música pop de Salvador e o ativismo negro dentro dela. A cena é impulsionada pelo sucesso nacional do BaianaSystem, que chama a atenção pelas suas apresentações no Carnaval e desperta a atenção para novas bandas, artistas e sons que surgem em Salvador. É uma geração que apresenta como principal marca a fusão sonora de ritmos afro-baianos, como Ijexá, Samba-Reggae e *Groove* arrastado, com bases eletrônicas e sons graves, costurados por uma linguagem Pop em uma articulação de características transculturais nas práticas musicais. Além disso, trazem um discurso que alia o Pop ao ativismo e compartilham características sonoras, referências artísticas e espaços da cidade.

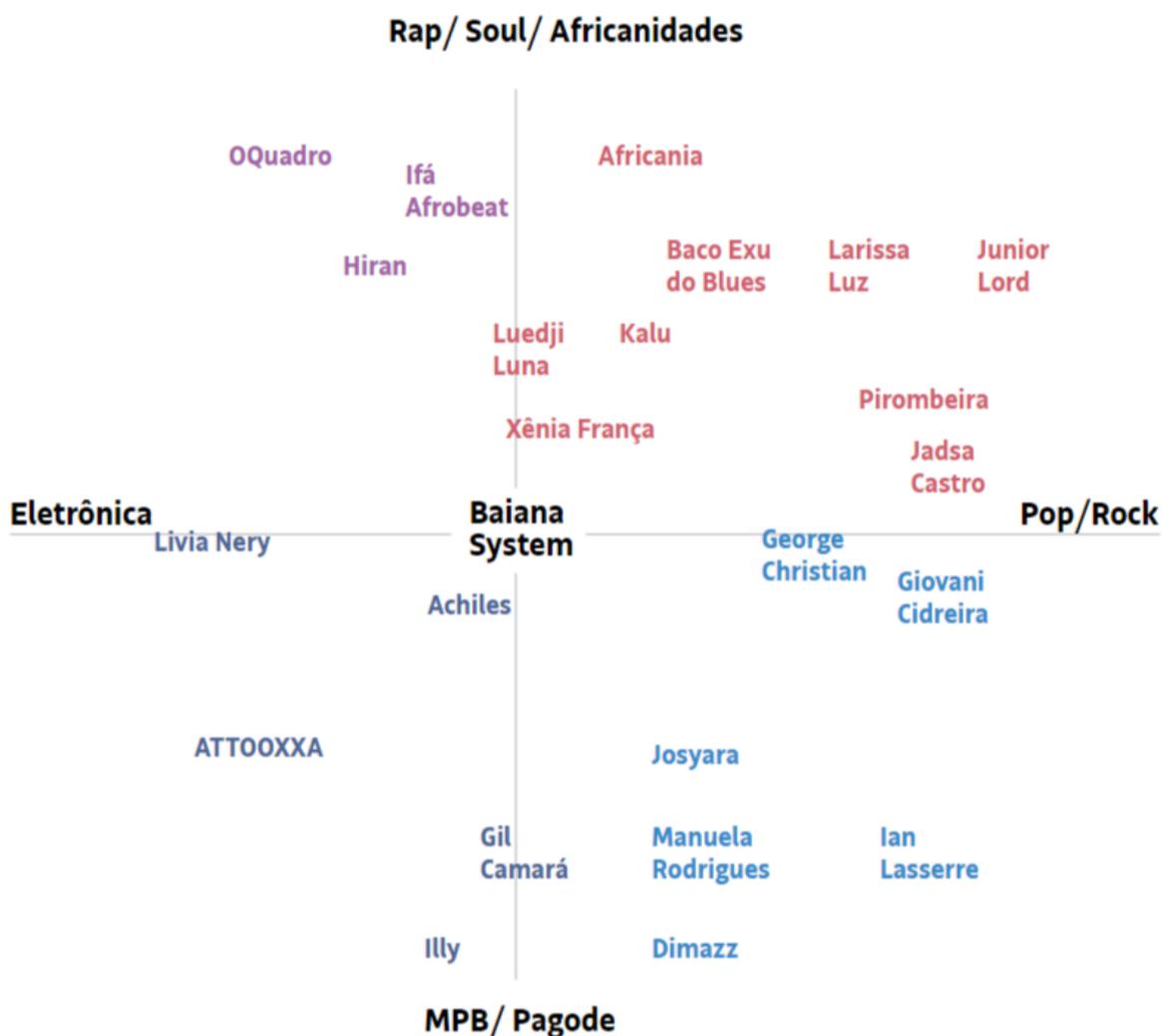
Uma reportagem da revista *Muito*¹⁹, publicada em agosto de 2014, antes mesmo do grande *boom* nacional da cena, mostra muitos desses nomes com projetos musicais experimentais, que já exploravam as fusões que hoje dão identidade sonora à cena. A matéria ainda apontava que a imprensa sudestina, que funciona como um termômetro para indicar manifestações com força para ganhar destaque em todo o país, já destacava nomes de bandas e artistas de Salvador em suas publicações. “A produção baiana está aquecida com cara e sonoridades novas que não negam o passado, o popular e a indústria e nem por isso, os reproduzem” (TELLES,

¹⁹ Revista encartada aos domingos no Jornal A Tarde, de Salvador.

2014), num destaque para a relação de aproximação e distanciamento que os artistas já mantinham com o Axé Music.

Já uma publicada no dia 3 de maio de 2018 na Folha de S. Paulo, no site e na edição impressa do jornal, busca fazer uma apresentação da cena de música Pop que, segundo o texto, traz “sons que bebem de baianos importantes da MPB (Bethânia, Gal, Gil, Caetano), do axé (Ivete, Chiclete com Banana) e do rock (Pitty)” (NEY, 2018). A reportagem apresenta um infográfico infeliz (ver Figura 1) que dispõe nomes de artistas e bandas baianas da nova geração dentro de um plano cartesiano com classificações musicais nas suas extremidades. O eixo horizontal do plano varia entre a *Eletrônica* à esquerda até o *Pop/Rock* à direita. Já o eixo vertical varia entre *Rap/Soul/Africanidades* em cima até *MPB/Pagode* embaixo. No meio do plano, como se representasse a fusão de todas essas classificações e o marco zero da nova música pop da Bahia, aparece o BaianaSystem.

Figura 1 – Infográfico da reportagem do jornal Folha de S. Paulo



Fonte: NEY, 2018.

A tentativa de representar a diversidade da produção musical baiana no infográfico acima traz uma série de equívocos, mas gostaria de destacar apenas os quatro que considero mais problemáticos: 1) a escolha pelo formato engessado do plano cartesiano não dá conta das complexidades nas relações e das mediações entre as bandas e artistas colocados em destaque e as classificações utilizadas como referências – um exemplo dessa incapacidade é a posição da cantora Lívia Nery, que ao ser aproximada da extremidade Eletrônica é afastada da extremidade Pop/Rock, o que não condiz com a sonoridade pop eletrônica do seu trabalho; 2) há também a forma de apresentação do BaianaSystem, que, por conta da posição no plano e da formatação igual às das classificações (fonte no mesmo tamanho, na mesma cor e em negrito), dá a entender que o grupo está em uma condição diferenciada dos demais, o que pode ser lido também como uma forma de representar o maior destaque do grupo no cenário nacional, mas ainda assim não me parece coerente; 3) a simplificação de toda a vasta produção musical relacionada aos ritmos mais tradicionais e ligados aos rituais do Candomblé e às atualizações e fusões que eles sofreram nas práticas musicais na cidade, como o samba-reggae, dentro da rotulação *Africanidades* revela um olhar essencializante para as matrizes culturais da negritude; 4) a sobreposição de MPB e Pagode na mesma extremidade não dá conta dos processos culturais de construção de gosto e de valor desses dois gêneros, que têm mediações distintas.

Ao mesmo tempo que mostra um interesse e uma expansão nacional da cena, a reportagem da Folha de S. Paula demonstra uma dificuldade de compreensão do fenômeno evidente na representação feita no infográfico. Aqui não proponho construir um mapa visual para apresentar a rede, mas sim uma cartografia ou um mapa noturno que revela alguns elementos, algumas relações, algumas mediações, mas que não são estanques, fechadas ou definitivas. Agora desvendo bandas e artistas que atuam nesta cena e que no processo de pesquisa se destacaram seja na mídia tradicional, nas redes sociais, nas plataformas de streaming ou no processo preliminar de observação participante inicial da pesquisa.

O BaianaSystem (ver Figura 2), grupo propulsor da cena, se apropria de sonoridades e ritmos como *groove* arrastado, arrocha, samba-reggae, com o uso de bases eletrônicas e sons graves. Com quatro álbuns de músicas inéditas lançados, dois com versões remix e um ao vivo gravado com Gilberto Gil, o grupo ganhou visibilidade principalmente pela multidão que passou a seguir o Navio Pirata, nome do seu trio elétrico, durante o Carnaval. Após o lançamento do segundo disco em 2016, intitulado *Duas Cidades*, o Baiana extrapolou os limites dos festivais independentes e passou a circular pelos principais festivais do país, como Lollapalooza e Rock in Rio. Com esse álbum, o grupo venceu as categorias Revelação e Melhor Grupo de Pop

/ Rock / Reggae / Hip Hop / Funk na edição de 2017 do Prêmio da Música Brasileira. Em 2019, a sonoridade energética do grupo deu lugar a um som com características mais contemplativas no álbum *O Futuro Não Demora*, escolhido como Melhor Álbum de Rock em Língua Portuguesa no Grammy Latino do mesmo ano. Em 2021, o grupo lançou *OXEAXEEXU*, que reforça o diálogo Sul-Sul e traz sonoridades baianas, latino-americanas e também da Tanzânia. Os espaços ocupados nos festivais e os prêmios conquistados, reconhecimentos que nenhum outro artista da cena conquistou, colocam o grupo num espaço de visibilidade e, ao mesmo tempo, atrai a atenção para a produção atual de Salvador.

Figura 2 – Integrantes da banda BaianaSystem



Fotógrafo: Felipe Cartaxo (2019)

No plano político, o BaianaSystem mantém uma maneira de se posicionar que é contínua em todos os trabalhos: frases curtas, por vezes lúdicas, marcam a posição do grupo, como “O Carnaval, quem é que faz?” presente no primeiro álbum, de 2009, ou “tirem as construções da minha praia”, no segundo disco, e ainda em “no tempo que a pedra lascada fazia o papel de bala de metal, não tem diferença do homem moderno pro homem de Neanderthal”, presente no terceiro trabalho de canções inéditas. Além disso, se posiciona nos embates que marcaram a estrutura política brasileira nos últimos anos: em 2017, por exemplo, o grupo foi ameaçado de punição depois de puxar um coro de “Fora, Temer”²⁰ durante o desfile na sexta-feira de Carnaval em Salvador, em plena transmissão ao vivo das emissoras de TV; em 2018, exibiu nos telões de alguns de seus shows frases como “ele não”, em oposição à candidatura de Jair Bolsonaro à presidência, e “Marielle presente”, em referência ao assassinato da vereadora carioca Marielle Franco em março daquele ano. É assim também que o grupo traz a questão da negritude. Uma das canções de O Futuro Não Demora lembra nomes importantes da militância negra e faz referência a divindades cultuadas no Candomblé: “Salve Nelson Mandela, Martin Luther King, Ilê Aiyê / Olorum, dandalunda, obatalá / Dai-nos força do amor, vem abençoar”.

Outro importante nome para a cena é a cantora e compositora Larissa Luz (ver Figura 3). Ela se profissionaliza na carreira musical em 2007, quando assume o vocal do Ara Ketu. Na banda tradicional dentro da cena de Axé Music, que também foi um dos primeiros blocos afros do Carnaval de Salvador, Larissa permaneceu até 2012, quando saiu em carreira solo. Foi no segundo álbum da nova fase, Território Conquistado, de 2016, que a mistura de sonoridades locais (como a música dos blocos afros) e transnacionais (como os sons graves da música eletrônica) passam a dar o tom do trabalho da artista junto com um discurso político. Questões relacionadas ao racismo e sexismo passam a fazer parte dos temas das canções, como “Bonecas Pretas”, que trata da representatividade feminina 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). O terceiro álbum Trovão, lançado em 2019, também segue na linha ativista, articulando uma estética afrofuturista²¹ de caráter pós-africanista (GADEA, 2013), pois aborda a relação com a herança africana

²⁰ Expressão que funcionou como bordão do movimento que pedia renúncia ou *impeachment* do então presidente Michel Temer.

²¹ Afrofuturismo aparece como categoria nativa, utilizada pela própria artista para definir seu trabalho, e não como um conceito teórico a ser articulado na pesquisa.

de uma forma não tradicionalista, atualizando símbolos que remetem à África de um ponto de vista futurista.

Figura 3 – A cantora, compositora e produtora musical Larissa Luz

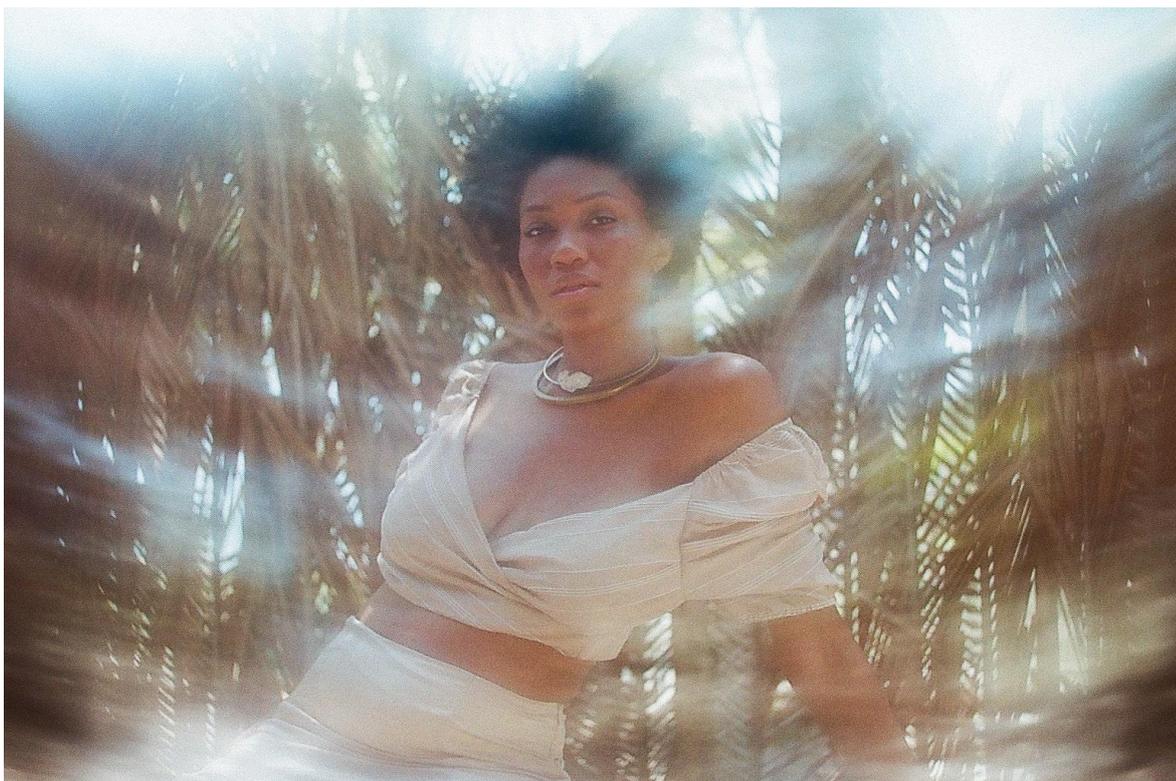


Fotógrafo: Caio Lírio (2019)

Luedji Luna (ver Figura 4), por sua vez, têm transitado no seu trabalho por uma gama diversa de sonoridades: da proposta acústica do primeiro disco, ao jazz percussivo do segundo trabalho, passando ainda pela fusão dos ritmos afro-baianos com as bases eletrônicas em trabalhos realizados entre os dois álbuns. Ela estreia com o álbum *Um Corpo no Mundo* (2017), no qual relaciona com a tradição da canção brasileira, ritmos do congo, samba, reggae e claves

rítmicas muito presentes na música baiana. Já as letras abordam temas como pertencimento, imigração e a identidade afro-brasileira. O transculturalismo do trabalho também estava posto na banda que a acompanha no disco: “o queniano Kato Change, na guitarra; o paulista criado na Bahia e filho de congoleses François Muleka, no violão; o cubano Aniel Somellian, no baixo; o soteropolitano Rudson Daniel, na bateria; e o sueco radicado na Bahia Sebastian Notini, na percussão e na produção musical” (GUMES; ARGÔLO, 2020, p. 231).

Figura 4 – A cantora e compositora Luedji Luna



Fotógrafo: Caio Lírio (2019)

Após o lançamento do disco, a cantora e compositora também explorou o lado eletrônico. Ela lançou o single *Tô Te Querendo* com o DJ Mulu e a banda ÀTTØØXXÁ, da qual falarei mais à frente; o EP *Mundo* junto com DJ Nyack, que reúne nomes do Hip-Hop brasileiro, como Stefanie, Tássia Reis, Rincon Sapiência, Djonga e Zudizilla; além de ter tido suas canções remixadas como forma de endereçamento para as pistas de dança, uma ação comum na circulação de música pop para alcançar outros públicos. 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 (GUMES; ARGÔLO, 2020, p. 231).

Junto com a cantora Xênia França²², Larissa Luz e Luedji Luna realizaram o projeto Aya Bass²³, no qual elas buscam valorizar e homenagear cantoras negras da Axé Music. 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. O tema do apagamento de Margareth ganhou visibilidade em junho de 2020, durante a enxurrada de *lives* no período de isolamento social por conta da pandemia de Covid-19. Em uma conversa transmitida no seu perfil do Instagram, a cantora Ivete Sangalo é questionada pela atriz negra Taís Araújo do por que Margareth não ser “tão gigante” quanto ela²⁴. O tema repercutiu nas redes sociais e fez a própria Margareth se posicionar a respeito.

A pergunta que a querida Taís Araújo (@taisdeverdade) fez a Ivete, ressoou e continuará ressoando, porque não é uma questão de negar as conquistas das pessoas, mas traz para a discussão uma prática perversa da indústria musical e cultural da Bahia e do Brasil. Por que na terra que tem tantos artistas negros de talento e qualidades inegáveis os espaços de projeção não nos contempla? Por que em todas as raras vezes que estamos contemplados não acham que devem nos pagar dentro de um valor equivalente ao nosso legado? É claro que é um assunto complexo e delicado, não estamos questionando as conquistas alheias e sim, a forma como a indústria trata os artistas negros nos cenários da música popular. (MENEZES, 2020)

A artista ainda deu entrevista à jornalista Fabiane Pereira²⁵ em que usou a expressão “máquina de privilégios” para se referir ao processo que no percurso do Axé Music investiu mais, deu mais visibilidade e elegeu como representante cantoras brancas em detrimento das negras. O projeto Aya Bass tem o objetivo de disputar essa narrativa e valorizar justamente o trabalho dessas artistas colocadas em segundo plano.

²² Xênia França é uma artista baiana que construiu a carreira majoritariamente em São Paulo, mas mesmo assim construiu relações que a tornam parte da cena de Salvador. Ela pauta sua sonoridade em estéticas de matrizes africanas, em que dialoga com hip hop, jazz e a cultura iorubá, Língua nigerocongolesa falada pelo grupo Kwa e que chegou ao Brasil com a população africana escravizada

²³ Para mais detalhes sobre o projeto, ver GUMES; ARGÔLO, 2020.

²⁴ A gravação da *live* não está mais disponível do perfil de Ivete Sangalo no Instagram, mas encontrei uma reprodução disponível em: <<https://youtu.be/Py1AT-1V82Q>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

²⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/NLDAiYMD0D8>>. Último acesso: 18 ago. 2020.

Figura 5 – Integrantes da banda ÀTTØØXXÁ



Fotógrafo: Rafael Ramos

Outro nome dessa cena é a banda ÀTTØØXXÁ (ver Figura 5) 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 Wallace Carvalho, mais conhecido como Chiba ou Chibatinha. Ele 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 Salvador representada por nomes como Psirico²⁶, Léo Santana, Parangolé, entre outros. 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

²⁶ O BaianaSystem, apesar de ter feito um *feat* com Márcio Victor, cantor do Psirico, e até realizado um show com participação do artista, não desenvolve a mesma relação de proximidade com o *mainstream* da música baiana como o ÀTTØØXXÁ, que faz diálogos constantes.

alcançou depois que o Psirico regravou uma de suas músicas, o hit *Elas Gostam*. Contudo, a aproximação que eu gostaria de dar mais destaque é ao patrocínio da Skol, marca da cervejaria Ambev. O grupo multinacional lançou no final de 2019 uma campanha voltada para o público consumidor baiano chamada Skol Pagodão. Nela, a marca reúne uma série de bandas e artistas do pagode baiano, inclusive o ÀTTØØXXÁ, em ações promocionais, além de patrocinar projetos desses grupos. Do ÀTTØØXXÁ, a campanha Skol Pagodão investiu em projetos como o *Bailaum Metedeira*, ensaio de verão da banda em 2020, e a *live* realizada pelo grupo em 24 de julho do mesmo ano²⁷, dentro do contexto da pandemia de Covid-19.

Figura 6 – Integrantes da banda Afrocidade



Fotógrafo: Juliano Sarraf (2018)

A cena ainda conta com outros nomes que exploram outras sonoridades e outras territorialidades, além de trazerem outras formas de ativismo e interseccionalidade. A banda Afrocidade (ver Figura 6), que circula entre Salvador e Camaçari, cidade da região metropolitana da capital baiana, 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 orientação sexual, como Josyara, que, assim como Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França, é uma cantora negra e feminista, e faz uma conexão das sonoridades afro-baianas a um

²⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/nLKX11w6y9s>>. Último acesso: 28 ago. 2020.

discurso político ligado às causas feminista, LGBTQIA+ e étnico-racial. O rapper Hiran também traz a questão da homofobia, principalmente no tensionamento com a heteronormatividade do hip hop. Já o produtor musical e artista transmídia MahalPita, que atualmente desenvolve carreira solo, é uma das figuras que iniciou o trabalho de conexão entre ritmos baianos com a música eletrônica em projetos como BRAUNATION e A.MA.SSA, além de ter colaborado com BaianaSystem e Afrocidade.

Como foi possível perceber nessa apresentação de algumas bandas e artistas da cena de música pop de Salvador, há uma forte relação entre a conexão de popular e midiático junto com a presença de características político-estéticas na produção musical.

As cenas musicais, na proposição de Will Straw (2006), nos permitem pensar uma análise que busque no objeto três camadas: espetáculo de pessoas, sociabilidade e criação cultural, em que determinadas (e diversas) práticas musicais estejam interligadas com o espaço geográfico e, assim, estabelecendo uma rede de relações (cidade, indústria cultural, mídia) que interage de diversas formas. De acordo com Straw, cena é 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 nos espaços urbanos, preenchendo a cidade com a convivência (conflituosa ou não) de diferentes e similares grupos. (GUMES; ARGÔLO, 2020, p. 234).

Dessa forma, o surgimento desse conjunto de artistas aqui apresentados cria uma rede, que inclui desde os fãs até profissionais de produção, iluminação, técnica de som, *roadies*, equipes de assessoria, jornalistas entre outras áreas que se envolvem na cadeia produtiva da música. Os elementos que delimitam essa cena são o ativismo musical, a experiência político-estética e a articulação de elementos transculturais nas práticas musicais. É uma cena que antes da pandemia estava muito presente nos bairros do Rio Vermelho, mas que percebia o Centro Histórico de Salvador, principalmente na região do Pelourinho, como a sua principal territorialidade, principalmente em relação ao ativismo negro, que é uma marca já presente na música pop de Salvador desde o surgimento dos blocos afros. No próximo capítulo, buscarei tratar um processo histórico da relação entre as questões étnico-raciais e a música pop de Salvador.

2. CARNAVAL, MISIGENAÇÃO E MERCADO: CONTEXTOS RACIAIS DA MÚSICA POP EM SALVADOR

A atual cena de música pop de Salvador apresenta uma série de continuidades e rupturas com outros movimentos da produção musical da cidade. Desde o surgimento do Ilê Aiyê em 1974, o embate a partir de questões étnico raciais está presente nas práticas musicais que ocupam as ruas de Salvador, principalmente no contexto do Carnaval. O ativismo negro que marca a geração de hoje remete a esse momento em que moradores do bairro da Liberdade resolveram fundar um bloco que declaradamente só aceitava pessoas negras como associados. A tática foi utilizada como forma de escancarar o racismo velado nas entidades carnavalescas da cidade, nas quais negros não eram aceitos. A iniciativa proposta pelo Ilê, que leva para a rua uma estética afrocentrada, causa um rearranjo nas forças que movimentavam o mercado da música em Salvador, que se estabilizou com o Axé Music, tanto do posto de vista da musicalidade, quanto de mercado. A ideia hegemônica do que é uma música baiana se forja nesse processo.

É com esse contexto que a cena que me proponho a examinar aqui neste trabalho dialoga. Nele, há valorização da cultura negra, mas representada por figuras brancas, num processo de violência simbólica muito habitual na história do Brasil. Houve uma miscigenação musical que estabeleceu espaços limitados para a atuação das entidades negras, que sem a mesma capacidade inserção no mercado musical, não conseguiam furar os espaços de poder econômicos. Resistir a essas lógicas de produção estruturada pela indústria do Carnaval-negócio, como bem formulou Miguez (2008), ao mesmo tempo em que revaloriza os blocos afro são dois movimentos desta cena aqui abordada.

Ao se relacionar com as sonoridades dos blocos afros e buscar aproximar o seu discurso dessas entidades numa linguagem atualizada, a cena propõe um movimento de continuidade das perspectivas políticas dessas entidades. Contudo, rompe com a lógica de apaziguamento que caracteriza o Axé Music e propõe uma abordagem de maior embate às estruturas racistas. Aqui neste capítulo, busco apresentar como esses contextos raciais se conformam na música pop baiana. Para isso, faço um primeiro movimento de apresentar os impactos do surgimento dos blocos afro na produção musical da cidade, para em seguida argumentar como o Axé Music, enquanto modelo de negócio para o mercado da música, perpetua uma história de violência simbólica, disfarçada de um processo de miscigenação unificador.

2.1. BLOCOS AFROS E REAFRICANIZAÇÃO DA MÚSICA NA CIDADE

Pensar os contextos em que as práticas de música Pop em Salvador estão inseridas historicamente e criaram o terreno fértil que nutriu o surgimento na cena aqui estudada significa remontar ao surgimento dos blocos afros a partir de meados da década de 1970. Ilê Aiyê (1974), Olodum (1979), Malê Debalê (1980), Araketu (1981) e Muzenza (1981) imprimiram no Carnaval de Salvador e na música da cidade como um todo uma nova dinâmica, a qual o escritor e antropólogo baiano Antônio Risério (1981) chamou de reafricanização. Mais do que encenar nos seus desfiles uma África idealizada, essas entidades carnavalescas propunham um diálogo contemporâneo com as matrizes afro-baianas, principalmente o Candomblé e seus toques para os orixás. “Os pretos se tornam mais pretos, digamos assim; se interessam cada vez mais pelas coisas da África e da negritude. Mas vivem, intensa e essencialmente, o presente, jogando aberto para o futuro” (ibid., p. 13).

O autor defende que a africanização do Carnaval da cidade acontece na virada do século XIX para o XX, quando a elite branca baiana proíbe a realização do entrudo, mas autoriza e estimula que a população negra realize uma festa na rua. Em poucos anos ela ganha força e se estabelece como um Carnaval de Rua, em oposição ao Carnaval nos salões de clubes fechados, numa evidente divisão racial da festa em Salvador. Em um contexto no qual a liberdade da escravização havia sido recém conquistada e ainda muito marcada pela presença de africanos, a população negra de Salvador utiliza do seu próprio repertório estético e cultural para criar o seu Carnaval. Entidades como A Embaixada Africana, Filhos da África, A Chegada Africana, Pândegos da África, entre outras transformam a festa de origem europeia em um espaço para manifestações da estética afro.

Nos anos de 1970, por outro lado, a força das entidades carnavalescas negras estava em baixa. Até aquele momento, o que se produzia de manifestação de origem afro no Carnaval de Salvador eram os afoxés, que são também conhecidos como Candomblés de Rua. Até aquele momento, essas entidades costumavam ser ligadas a um terreiro e dirigidas por personalidades do culto; os músicos dos afoxés eram os alabês²⁸ que tocavam nas celebrações religiosas; e as danças e cânticos apresentados na rua também eram basicamente os mesmos do terreiro. Atualmente, em 2021, os afoxés já não guardam, necessariamente, todas essas características tradicionalistas, mas naquele momento dos anos 1970 elas eram bastante difundidas. Uma

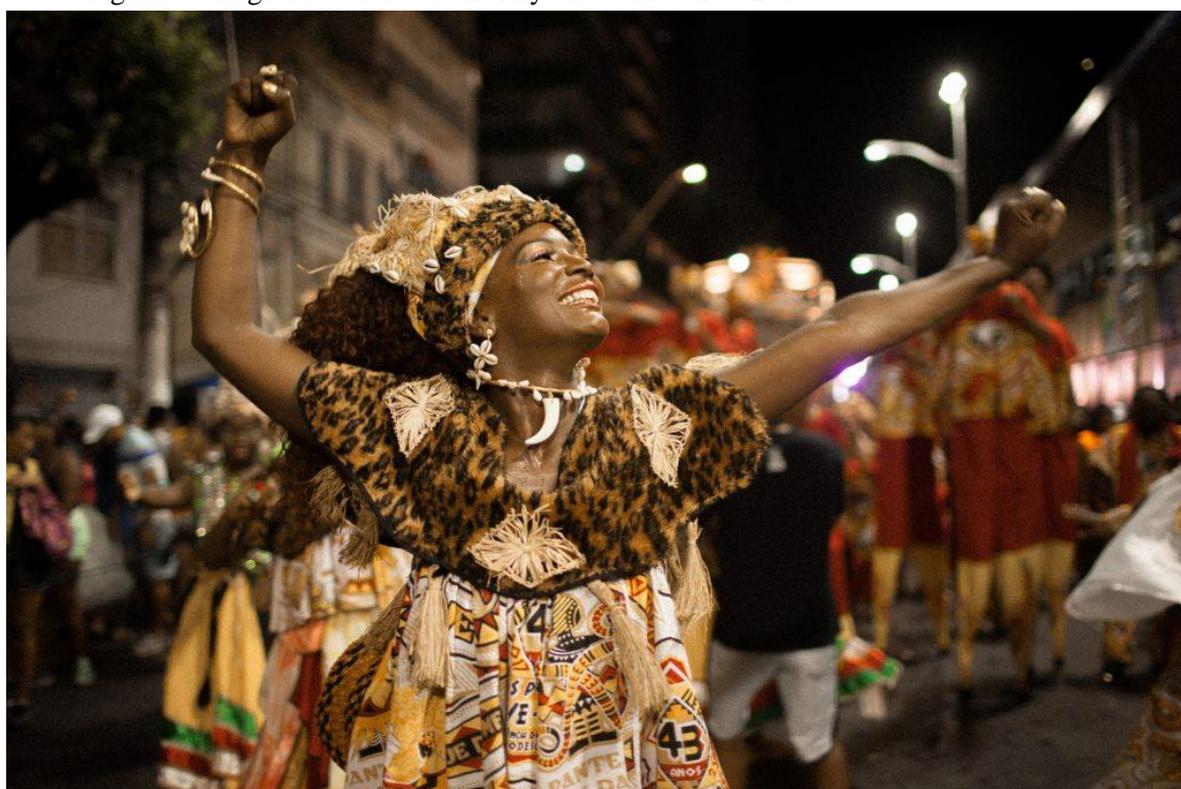
²⁸ Na tradição Iorubá, Alabês são os ogãs que dominam os toques sagrados dos Orixá e cuidam dos instrumentos musicais sagrados do Candomblé.

característica que ainda se mantém hoje é a realização do padê, um despacho para Exu, o orixá que simboliza a mediação entre as divindades e os humanos e garante a proteção para o desfile.

O reavivamento da presença negra no Carnaval com força, brilho e beleza, para parafrasear uma canção do Muzenza, é o que Risério chama de reafrikanização. Esse processo é impulsionado pelo surgimento dos blocos afros, que se diferenciam dos afoxés já no seu princípio por não levam para a rua os rituais, danças e cânticos de dentro do terreiro, mesmo estando ligados ao Candomblé. Os preceitos, fundamentos e outros elementos da religião afro-brasileira serve aos blocos afros apenas como fonte para o desenvolvimento do seu material estético.

O primeiro bloco afro a surgir foi o Ilê Aiyê (ver Figura 7), em novembro de 1974 com estreia no Carnaval de 1975. O momento era de efervescência da *soul music* estadunidense e das manifestações políticas negras tanto com o processo de independência dos países Africanos, quanto no contexto das lutas sociais nos EUA. Tudo isso influenciava a juventude negra na Liberdade, bairro de origem do bloco e que ganhou na época o apelido de Harlem soteropolitano, em referência ao bairro negro novaiorquino. O bloco, então, surge como forma de adaptar esse sentimento trazido pelas influências estrangeiras para a realidade local e trabalhar o ideal de orgulho racial a partir do que hoje chamamos de autodeclaração. E o Carnaval seria o espaço perfeito para fazer esse embate.

Figura 7 – Registro da saída do Ilê Aiyê no Carnaval de 2018



Fotógrafo: Richner Allan (2018)

Para chamar a atenção para a questão do orgulho negro e denunciar o *apartheid* existente no Carnaval de Salvador, o bloco desde o seu primeiro desfile utiliza a tática de só permitir a adesão de pessoas negras. Quem se interessasse em sair no bloco, precisaria se reconhecer e se declarar como pessoa negra. É daí, inclusive, que vem o nome. *Ilê*, em iorubá, significa casa, morada, templo. Todo terreiro de Candomblé inicia seu nome com esta palavra: Ilê Axé Jitolu (onde o bloco surgiu) ou Ilê Axé Iyá Nassô Oká (mais conhecido como Casa Branca e considerado o primeiro Terreiro de Candomblé do Brasil). Já *Aiyê* pode ser traduzido para o português como mundo, este nosso mundo em que vivemos, em contraposição a *orum*, que seria o além, o lugar dos orixás, dos ancestrais, dos mortos. Como no bloco, apenas pessoas negras são aceitas, o *Ilê Aiyê* seria algo como “casa de negros”, “abrigo de negros”, “terreiros de negros” ou “mundo negro”, como anuncia a canção *Que Bloco É Esse?*, que o Ilê Aiyê leva para a rua desde o seu primeiro desfile. Em termos estéticos, o bloco se caracteriza pela indumentária e pela música. As roupas e os instrumentos levam as cores características do bloco: “vermelho do sangue derramado na escravidão, o amarelo do apogeu e do poder, o preto da cor e o branco da paz” (GUERREIRO, 2010, p. 32).

Figura 8 – Registro da comemoração de 40 anos do Olodum no Carnaval de 2019 no Pelourinho



Fotógrafa: Paula Fróes (2019)

O segundo bloco afro a surgir na cidade é o Olodum (ver Figura 8), em 1979, no Pelourinho. O nome escolhido é um diminutivo para Olodumaré, que no Candomblé é a entidade de maior força, o deus dos deuses, criador do *orum* e do *aiyê*. Nos primeiros anos, o grupo teve dificuldades de se consolidar, chegando até a não desfilar no Carnaval de 1983, ano em que um grupo de dissidentes do Ilê Aiyê assumiu a direção do bloco e reestruturou o seu funcionamento, inclusive na musicalidade. Diferente do antecessor, muito inspirado em influências externas, o Olodum já é parte de um movimento local de fortalecimento da conscientização e da afirmação da negritude. Diz a antropóloga baiana Goli Guerreiro em seu trabalho sobre a música pop baiana dos anos de 1980 e 1990: “o movimento de negritude em Salvador [na década de 1980] se desenhava através dos blocos afro” (2010, p. 43). E o Olodum caminhava para se tornar o bloco afro com a maior visibilidade midiática da cidade, muito pela decisão de negociar com o processo de miscigenação da música pop de Salvador proposto pelo Axé Music, como mostro mais adiante.

Enquanto o Ilê buscava contar as histórias de países africanos, a tática do Olodum era construir um discurso antirracista, por vezes alinhado com a produção acadêmica sobre o assunto, que buscava resgatar uma ancestralidade cultural negra. A força que o bloco ganhou atraiu a atenção de Paul Simon e Michel Jackson, que vieram a Salvador gravar com o bloco no Pelourinho, o que contribuiu com o movimento de valorização do bairro promovido pelo Olodum com seu trabalho social.

Destaco Ilê Aiyê e Olodum dentre os diversos blocos afros por perceber nos dois as características que são fundamentais nesse movimento: uma relação intrínseca e de retroalimentação entre a realidade da cidade e a produção musical. É nesse sentido que percebo o movimento dos blocos afro, principalmente no momento do seu surgimento, como uma cena musical. Como coloca Straw: “a cena como um todo é um sistema destinado a lembrar, movimentar e transformar a expressão cultural e a energia social” (2012, p. 5). Para além de entidades carnavalescas, os blocos afros promoveram um reposicionamento da expressão musical negra em Salvador, atualizaram referências tradicionais, como as claves rítmicas do Candomblé, e criaram uma musicalidade própria que é o samba-reggae, que marcou profundamente a cidade a ponto de instituir uma territorialidade.

2.1.1. A construção musical e cultural do Samba-reggae

O samba-reggae, junto com o discurso político que conecta a população negra atual aos povos africanos escravizados no Brasil, é o principal legado dos blocos afros para a atual cena

de música pop de Salvador. Sem entrar no mérito sobre quem é o criador do samba-reggae²⁹, destaco Neguinho do Samba como uma das figuras que trabalhou no aprimoramento e na difusão da batida, que se consolidou com a canção *Faraó Divindade do Egito*, na interpretação de Margareth Menezes. O samba-reggae surge após Risério escrever o seu livro *Carnaval Ijexá*, no qual propõe a ideia de reafrikanização, mas percebo que é uma confirmação do que o autor percebia naquele contexto. Ele busca exemplificar a proposta com a canção *Axé Babá*, de Gilberto Gil, “um afoxé para Oxalá, certamente, mas gravado num estúdio eletrônico de 24 canais, onde palmas, agogôs e atabaques soam ao lado do rhodes do tecnotecladista Lincoln Olivetti, seguido por um ovation e uma guitarra com sintetizador” (1981, p. 13), ou seja, a reafrikanização é um processo de hibridização de tradição, contemporaneidade e transculturalidade, o que também está presente no samba-reggae.

Em termos musicais, o samba-reggae é um estilo percussivo que reúne em uma polifonia tambores como surdos, taróis e repiques. Há uma série de hipóteses sobre suas origens, contudo a mais aceita – e expressa no nome – é da fusão do samba duro com o reggae. Guerreiro faz uma breve apresentação de diferentes visões, mas coloca maior ênfase na investigação musical empreendida por Bira Reis, músico, pesquisador e fabricante de instrumentos percussivos que foi saxofonista do Olodum por sete anos.

Em seu ateliê de investigação musical, o músico/pesquisador Bira Reis experimentou o processo de separar duas equipes percussivas, enquanto uma fazia samba a outra fazia reggae, e concluiu que dessa junção resulta o samba-reggae [...]. Para Bira Reis, [...] o mestre Neguinho do Samba utilizou a célula básica do reggae [...], a clave cubana e uma outra clave invertida, que é a do candomblé de Angola. Seguindo este raciocínio, a célula rítmica do samba-reggae é uma combinação de células já existentes no candomblé, nos sambas urbanos, na salsa e no reggae, então rearranjadas. (2010, p. 58).

Menos do que tentar delimitar numa perspectiva musicológica o que é o samba-reggae, o objetivo de trazer a descrição acima é mostrar os diversos diálogos culturais que estão compilados nesse estilo percussivo – e nada mais do que tambores foram necessários para realizar essa fusão cultural. Bahia, África, Jamaica, Caribe, Cuba... uma diversidade de territorialidades é acionada na tentativa de definir em termos musicais essa invenção, pois o samba-reggae não é um elemento tradicional nem do Candomblé nem dos povos africanos escravizados, é uma

²⁹ Sobre a discussão da criação e da autoria do samba-reggae, ver Goli Guerreiro (2010) e o documentário *Samba-Reggae: A Arma é Musical*, dirigido por Maira Cristina. Disponível em: <<https://vimeo.com/394995516>>. Acesso em: 20 out. 2020.

criação baiana que coloca todos esses diversos elementos em diálogo; é a reafirmação da música baiana.

Como pano de fundo dessa invenção musical estava um cenário de “grande influência dos candomblés sobre as expressões musicais afro-baianas e a importância dos movimentos de negritude para a elaboração de uma estética negra” (GUERREIRO, 2010, p. 65). O samba-reggae é a vertente musical do movimento dos blocos afros, mas eles também tinham uma vertente marcadamente política na luta antirracista e que dava o tom para o movimento negro baiano.

A atuação dos blocos afro indica uma nova proposta de reação ao mundo dos brancos e ao mito da democracia racial. A luta contra a discriminação tinha como campo de batalha a expressão estético-musical e buscava emancipar os negros da posição inferiorizada à qual estavam historicamente submetidos e que lhes conferia uma participação desigual no campo da mídia, da economia e da política. (GUERREIRO, 2010, p. 102).

Outra importante característica do samba-reggae foi a de estabelecer um diálogo com a juventude negra. “Segundo João Jorge, diretor do Olodum: ‘o reggae deu a modernidade que os jovens negros baianos estavam procurando. A tradição apenas não nos contentava mais’” (ibid.). Essa fala de João Jorge, que atualmente é presidente do Olodum, tem relação com a ideia de espaço de negritude proposta por Gadea (2013). A partir do que afirma Jorge, a juventude negra de Salvador, já na década de 1980 quando o movimento em torno do samba-reggae surge, tinha o seu interesse ampliado e as manifestações que apenas remetiam à tradição da africanidade não eram mais suficientes para engajá-los nas ações da entidade. Um movimento parecido com o que se observa atualmente, em que a maior parte dos jovens negros da cidade parecem mais interessados no pagodão baiano e na sua materialização na cidade com as festas de paredão, do que com os blocos afros e os seus ensaios.

Contudo, a proposta de trazer o reggae para dialogar com a tradição do Candomblé lá nos anos 1980 trouxe o dinamismo necessário para o diálogo com a juventude negra do período. A força que o samba-reggae ganhou, passando a ser a manifestação mais característica da cidade e tomando conta inclusive da classe média branca, que se apropria do estilo e passa a explorá-lo nas suas manifestações musicais em um processo que vai desembocar no Axé Music.

2.2. AXÉ MUSIC: RACISMO E MERCADO MUSICAL LOCAL

Desde meados da década de 1980, com o sucesso de Luiz Caldas, Sarajane, Chiclete com Banana, Reflexu's entre outras bandas e artistas, um caminho começou a ser traçado na produção musical de Salvador e apresentado no Carnaval da cidade. Anos depois, esse estilo

ganhou o nome de Axé Music, um termo inicialmente pejorativo, mas que foi adotado para designar a cena que se formava em torno desses artistas que levavam para cima dos trios elétricos uma mistura musical que se apropriavam dos ritmos dos blocos afros e de sonoridades latinas, como a salsa e o merengue, constituindo assim uma nova sonoridade para os Trios Elétricos do Carnaval de Salvador, anteriormente marcada pelos frevos baianos. Em torno do Axé Music, se formou um mercado musical local alimentado por shows, venda de discos e ocupação da programação das rádios FMs da cidade e que tinha no Carnaval e na venda de abadás o seu apogeu. Então, entender os impactos desse fenômeno em Salvador é um movimento fundamental para pensar a atual cena de música pop da cidade, pois é com essa estrutura de mercado e dentro desse contexto cultural que o Axé Music deixa de legado que as bandas e artistas que analiso nesta dissertação negociam.

Em uma perspectiva culturalista, Goli Guerreiro (2010) define o Axé Music como “o encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afros (frevo baiano + samba reggae)” (p. 133). Esses eram dois processos que caminhavam paralelamente em Salvador e se encontraram em meados da década de 1980 a partir da iniciativa de músicos dos blocos de trio. Como apresentei no tópico anterior, os blocos afros reavivaram a presença negra no Carnaval de Salvador, que nos anos de 1970 era dominado pelos trios elétricos e os seus frevos baianos, um processo que começa em 1950 com a famosa história da criação do trio elétrico por Dodô e Osmar³⁰. A invenção desprezível se tornou elemento central do Carnaval da cidade e um dos maiores símbolos da música baiana, possibilitando inclusive o surgimento dos blocos de trio elétrico que, com suas cordas para isolar os seus associados dos outros foliões, fazem emergir um fenômeno que Paulo Miguez (2008) chamou de “Carnaval-negócio”, intimamente ligado ao Axé Music.

Para Miguez, o surgimento dos blocos com cordas, depois do Trio Elétrico e dos blocos afros, é o terceiro e último ponto do processo histórico que resultou na incorporação de “dinâmicas típicas do mundo dos negócios” (2008, p. 100) ao Carnaval de Salvador.

Os anos 1980 vão dar lugar ao terceiro e último dos cortes indicados. Trata-se do aparecimento dos Blocos de Trio. Com suas cordas, privatizam o trio elétrico e reintroduzem uma hierarquia social na ocupação do espaço público da festa. Dessa forma, realizam um movimento inverso ao registrado em 1950 quando essa mesma hierarquia foi desarticulada pela aparição do Trio Elétrico [...]. Ao organizarem-se

³⁰ Para conhecer a história de criação do trio elétrico, ver o documentário Chame Gente: A História do Trio Elétrico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v_soz9M8j5w>. Acesso em: 10 de jun. de 2021.

empresarialmente privilegiando a dimensão de mercado, os “blocos de trio” vão ocasionar um importante salto de escala, contribuindo não apenas para a transformação do carnaval baiano em um produto com um ciclo de realização que ultrapassa os limites da festa e da cidade [...] como, também, para estimular outras organizações carnavalescas, particularmente os “blocos afro”, a arriscarem-se em aventuras organizacionais semelhantes, particularmente no que diz respeito ao jogo do mercado (MIGUEZ, 2008, p. 105).

Entre o aparecimento de Dodô e Osmar com a velha fóbica no Carnaval de 1950 e a emergência dos blocos com corda, o Trio Elétrico se desenvolveu como um espaço sem hierarquias no Carnaval de rua de Salvador, e marcava uma diferença para os bailes nos clubes da classe média branca. Foi em cima do trio também que se desenvolveu o frevo baiano, versão eletrificada e tocada com guitarra baiana do frevo pernambucano, que por sua vez era tocado com instrumentos acústicos de sopro. É esse o estilo musical que começa a ser tocado pelos blocos de trio, mas logo é substituído pela fusão com o samba-raggae, o Axé Music. Luiz Caldas e Sarajane são os primeiros a despontar com a novidade musical em cima dos trios. É a partir deles, que o ritmo dos blocos afros se mistura com uma instrumentação marcadamente pop com baixo, guitarra, bateria e teclado.

Com o sucesso do Axé Music, uma série de blocos passam a surgir da década de 1980 com o objetivo de explorar comercialmente a novidade e com eles a demanda pelo consumo fonográfico das músicas dos blocos, ou seja, das gravações. A receptividade, tanto local, quanto nacional, foi enorme e o Axé Music passou a ser um dos gêneros musicais com mais entrada nas rádios e com enorme resultado no número de cópias de discos vendidos no país. Um processo que contou com suporte, inclusive financeiro, das gravadoras que passaram a comprar espaços em rádios e TVs para dar visibilidade midiática para as músicas de bandas e artistas de Axé Music com os quais tinham contrato, uma prática popularmente conhecida como jabá. O retorno vinha com a venda de disco e, como se percebe no documentário Axé – Canto do Povo de um Lugar, o sucesso comercial de muitos nomes é ainda hoje utilizado como argumento para legitimação do Axé Music e aspecto fundamental na valoração desse gênero musical.

Contudo, esse foi um processo marcado também pela exclusão da população negra, tanto entre as bandas e artistas, quanto na plateia. A sonoridade era nítida e declaradamente originária das entidades negras: o samba-reggae dava o ritmo de boa parte da produção musical do Axé Music e as canções dos blocos afros passavam a ser sucessos nas vozes de bandas e artistas brancas. Como discuti no capítulo anterior, cantoras negras e cantores negros, como Margareth Menezes e Lazzo Matumbi, foram colocadas em segundo plano e o Axé se construiu

a partir da imagem de figuras brancas, como Daniela Mercury, Netinho, Bell Marques, Ivete Sangalo e Cláudia Leitte.

Os blocos afros eram a fonte primária de inspiração para as bandas e artistas do Axé Music. Sarajane, por exemplo, segundo Goli Guerreiro (2010), frequentava o Pelourinho no começo da organização do Olodum e outros espaços da cidade ocupados pelas entidades negras em busca de elementos musicais e gestuais para incorporar nas suas apresentações em espaços que não aceitavam os blocos afros. Havia, portanto, uma segmentação racial dos espaços musicais de Salvador, mesmo antes da consolidação do Axé Music: enquanto as bandas dos blocos de trio tinham contratos com gravadoras, vendiam muitos discos e tocavam nas rádios, o que lhes garantia uma diversidade de fontes de renda, os blocos afros estavam relegados a uma condição de não remuneração, com acertos verbais para apresentações e ausência de investimentos para alavancar as suas vendas.

Por conta do movimento de artistas que atuavam nos blocos de trio de buscar inspirações nos blocos afro para construir uma nova sonoridade para o Carnaval, o que vai dar no Axé Music, Goli Guerreiro (ibid.) propõe pensar esse gênero como um processo de mestiçagem da música. É uma proposta que no meu entendimento faz bastante sentido se pensamos que, como a autora coloca, “a musicalidade negra e a gestualidade das danças afro-baianas penetram no universo dos trios elétricos – os ‘espaços brancos’ do meio musical de Salvador” (ibid., p. 144). Contudo, como mostra Munanga (2019b), “a mestiçagem era para ela [a elite branca brasileira] uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro” (p. 135). O autor demonstra no seu trabalho que a parcela branca e hegemônica da sociedade brasileira no final do século XIX via a pluralidade étnico-racial como uma ameaça à identidade nacional e utilizou a mestiçagem, tanto biológica, quanto cultural, como estratégia para “a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados” (p. 133).

A musicalidade mestiça do Axé Music foi resultado de uma relação desigual entre blocos de trio e blocos afro. Como coloquei acima, era nos espaços brancos do meio musical que estavam os investimentos e os resultados financeiros, o que dava a esse segmento um poder econômico que foi utilizado para manutenção da relação de desigualdade. Contudo, era o repertório das entidades negras que alimentava as bandas dos blocos de trio e, para ter acesso e controle desse repertório, produtores ligados aos blocos de trio frequentavam os ensaios dos blocos afro com gravadores para registrar músicas e depois compravam os direitos autorais nas mãos dos compositores por valores irrisórios. As canções eram gravadas em discos que

vendiam milhares de cópias, ocupavam os espaços das programações das rádios e geravam lucros que não eram compartilhadas com as entidades negras. O Olodum chegou a adotar revista na entrada dos seus ensaios para impedir o acesso com gravadores (GUERREIRO, 2010.).

Daniela Mercury é uma figura central nesse processo de mestiçagem da música baiana. Ela fez parte de diversas bandas de trio até o início dos anos 1990, quando saiu em carreira solo. Foi ela que pela primeira vez utilizou percussionistas e não *samplers*³¹ para reproduzir o samba-reggae e misturá-lo com a sonoridade harmônica da guitarra, baixo e teclado. Essa mudança explorou uma tecnologia desenvolvida nos estúdios WR, de Wesley Rangel, que foi responsável pela gravação de praticamente toda a discografia do Axé Music na sua primeira década. A captura da percussão em uma qualidade técnica que transmitisse a sua energia e sonoridade de forma fidedigna era um desafio que apenas foi vencido em 1987, quando o Olodum e o Ara Ketu lançaram seus primeiros discos. Foi dessa expertise que a Daniela se aproveitou para promover a interação entre o mundo da percussão com a produção musical dos blocos de trio (GURREIRO, op. cit.).

O grande sucesso comercial da cantora, que marca uma virada no Axé Music, é o álbum *O Canto da Cidade*, seu segundo disco lançado em 1992. O repertório de 12 canções do trabalho é formado majoritariamente com músicas dos blocos afros. A faixa título traz um ponto importante para ser pensado aqui, que também é tencionado pelo projeto *Aya Bass*, que mencionei no capítulo anterior. Nela Daniela, uma mulher branca, canta “a cor dessa cidade sou eu”. Salvador, porém, é uma cidade que sempre foi reconhecida pela forte presença negra na sua composição, atualmente cerca de 82%. Estaria, então, a artista reivindicando para si a representação desta população? Como bem coloca Liv Sovik: “ela usa fantasia, se veste de negra, mas todos sabem que não é” (2009, p.164).

No palco do trio elétrico, quando canta “a cor desta cidade sou eu”, Daniela assume uma máscara e representa a cultura soteropolitana: ela não é um indivíduo, mas encena a ancestralidade cultural do lugar, da maioria negra do público que a assiste, canta e dança com ela, e finge que não importa que ela é branca. Mas fora do palco ela se diz “a branquinha mais neguinha do Brasil” e pessoas como João Jorge [presidente do Olodum] cobram uma efetividade das palavras, o cumprimento de um dever cidadão, depois de Daniela tirar a fantasia. No teatro do social, ela conseguiu se apropriar da herança afro-baiana; ela não é somente mais uma versão brasileira de *blackface*, como Jô Soares fazia não há muito tempo na televisão, mas tem outras contas a prestar (ibid., 164-165. Grifos da autora).

³¹ Equipamento para armazenamento e reprodução de sons de forma eletrônica.

É essa a conta que cantoras negras da cena de música pop cobram quando entoam “a cor dessa cidade sou eu”, cobram o lugar de representatividade que foi ocupado por alguém que se fantasia de negra, que veste uma máscara, que faz uso estratégico da estética negra para se legitimar e se promover enquanto representante de uma população com a qual ela de fato não é capaz de produzir identificação.

O processo de mestiçagem da música baiana, então, pode ser relacionado a todas as práticas de violência cometidas pela branquitude brasileira contra a população negra. Práticas que envolvem desde o estupro de mulheres negras escravizadas por homens brancos, até a institucionalização da eugenia a partir, principalmente, do estímulo da imigração europeia no final do século XIX para ocupar os postos de trabalho, o que resultou na marginalização da população negra recém liberta da escravização, que ficou impossibilitada de alcançar condições de subsistência.

A exclusão da população negra também era uma prática observada no público dos blocos de trio. Uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) chegou a ser instaurada na Câmara Municipal de Salvador em 1999 para investigar casos de discriminação racial na seleção de associados dos blocos Eva, Nú Outro Eva, A Barca, Pinel e Beijo. Goli Guerreiro descreve como acontecia esse processo na época: “no momento da compra [...], o candidato a associado tem que apresentar foto e comprovante de residência. Dessa forma, o bloco tem condição de mapear tanto a aparência do folião, como o poder aquisitivo, indicado pelo bairro de moradia” (2010, p. 127). Como se diz no popular, a CPI terminou em pizza. Apesar dos fortes indícios de práticas racistas apontados durante os trabalhos da comissão, o relatório final inocentou todos os blocos citados.

Segundo o então vereador do PV [Partido Verde], Juca Ferreira [...] “a CPI constatou que há uma prática sistemática [...] de excluir foliões negros, moradores de bairros populares, estudantes de colégios públicos, gente que não se enquadra num certo padrão de beleza” [...] Segundo o tabloide *Tudo sobre a CPI do racismo*, vinculado por Juca Ferreira, a CPI indiciou “cinco blocos de trio que rejeitaram foliões negros entre seus integrantes”. No entanto, o relatório aprovado pela Câmara isentou de culpa os blocos mencionados (ibid., p. 129-130. Grifos da autora).

Como êxito econômico, comercial e mercadológico que as músicas dos blocos afros tinham com as bandas de Axé Music não se repetia com os discos das entidades negras, Olodum e Ara Ketu passaram a utilizar táticas tanto musicais (de misturar instrumentos harmônicos à percussão), quanto empresariais (incluir a figura do produtor na estrutura do bloco) para buscar espaços no mercado fonográfico. É um movimento de conciliação que dá a esses dois blocos

afros um caráter mais Pop e também representa uma cessão à miscigenação. O resultado é que de fato os dois ganham mais visibilidade e os outros blocos afros durante toda a década de 1990 e início dos anos 2000 ficaram à sombra deles (GUERREIRO, 2010).

3. MÚSICA POP E ATIVISMO NEGRO EM SALVADOR

Diante das potencialidades que percebo e que me instigam a trabalhar com o ativismo negro na atual cena de música pop de Salvador, o desafio que se apresenta é a busca por uma metodologia que permita ao processo de pesquisa chegar a boas conclusões, mesmo que elas sejam hipóteses e perguntas melhores do que as iniciais; uma metodologia que guie o trabalho de tal maneira que o pesquisador, ao final, consiga trazer contribuições, seja para a formulação de políticas públicas, seja para o enriquecimento do campo, ou outras finalidades. No seu trabalho, Will Straw deixou poucas indicações metodológicas para os estudos de cenas musicais, pois deu ênfase à construção de uma “proposta interpretativa para a compreensão do termo” (OLIVEIRA, 2018, p. 41).

Mesmo sem Straw ter deixado propostas evidentes de indicações metodológicas para os estudos de cenas, existe um certo padrão de procedimentos metodológicos para serem utilizados nos estudos sobre cenas musicais, a depender dos objetivos do trabalho. A pesquisadora e professora Luciana Xavier de Oliveira (2018) oferece, em sua pesquisa sobre a cena da Black Rio, um mapeamento das várias possibilidades de procedimentos metodológicos que vêm sendo aplicados nessas pesquisas. Campos como etnomusicologia, música, história, antropologia, além da própria comunicação e outros, trouxeram contribuições metodológicas relevantes.

A observação participante, procedimento fortemente ligado à etnografia, que por sua vez é uma metodologia oriunda da Antropologia, pode oferecer suporte para estudos sincrônicos, de cenas contemporâneas, que têm como objetivo analisar práticas de sociabilidade e aspectos identitários dos agentes das cenas. Já para identificação de especificidades locais de uma cena que envolve uma rede global, há a possibilidade de realizar uma análise semiótica de produtos e performances ou ainda a análise textual articulada com a pesquisa das condições de produção e reconhecimento do gênero musical. Quando se propõe um estudo diacrônico, de cenas distantes historicamente, a possibilidade de trabalhar com os vestígios (artes gráficas, fotografias, produtos audiovisuais, jornais e revistas da época, entre outros) aparece como principal procedimento – e foi este o utilizado por Oliveira para analisar os estilos e as mediações nos bailes soul dos anos de 1970 no Rio de Janeiro (ibid.).

Aqui a proposta é de um estudo sincrônico do ativismo negro da cena de música Pop de Salvador e a reterritorialização que esse fenômeno gera no Pelourinho. Um estudo que foi profundamente afetado pela pandemia de Covid-19, justamente porque o objeto de pesquisa também foi profundamente afetado por esse contexto. No cronograma inicial proposto, que

começou em março de 2019, o segundo semestre do primeiro ano de pesquisa foi dedicado principalmente ao desenho metodológico e nele optei pela observação participante como principal procedimento de pesquisa. A ideia não era desenvolver uma etnografia em si, mas sim uma análise que se utilizaria da observação participante para pensar aspectos comunicacionais da ocupação dos espaços urbanos pelas práticas musicais. A proposta se justificava na medida em que o cerne da coleta de dados se daria na relação direta com o campo, na ida aos eventos que funcionavam como vetores para a ocupação do Pelourinho pelos agentes da cena de música Pop de Salvador.

A impossibilidade de levar adiante a proposta metodológica da observação participante³², trouxe o desafio de reestruturação da metodologia para adaptar a pesquisa ao contexto pandêmico com procedimentos que colaborassem na apreensão das dimensões espaciais e comunicacionais do fenômeno. Dessa forma, busquei seguir a análise dos aspectos espaciais pensando a capacidade da cena de transformar ou de reterritorializar os espaços que ocupa, visto que este é um fundamental para perceber a emergência de uma cena musical, daí a necessidade de atentar-se para a relação entre as práticas musicais e o cotidiano do lugar. Aqui busquei realizar entrevistas para entender as motivações das bandas e artistas para escolha do Pelourinho como espaço para construção da territorialidade sônico-musical principal da cena.

Já a dimensão comunicacional foi observada a partir do processo de produção, distribuição e consumo de música na cena. Os dados coletados em redes sociais e plataformas de streaming foram fundamentais nesta etapa. Além disso, a falta de eventos ao vivo para observação participante, que seriam os espaços para investigação da performance do ativismo negro, faz necessária a análise da performance em produtos midiáticos, como canções e produtos audiovisuais (seja videoclipes, seja registro de apresentações ao vivo no Pelourinho).

A ideia de ambiência comunicacional, como propõe Jeder Janotti Júnior (2020), se aproxima aqui neste ponto da análise da dimensão comunicacional, pois envolve todos os espaços conectados em um fluxo contínuo de informação, com mediações e mediações. As redes

³² A fevereiro de 2020, algumas idas ao campo foram realizadas para observações preliminares. No Pelourinho, fui aos shows de Larissa Luz (09 mai. 2020), Afrocidade (18 jan. 2020), *ÁTTØØXXÁ* (08 fev. 2020). Fora do Pelourinho, fui nos shows de BaianaSystem e Gilberto Gil, com abertura de MiniStereó Público e Luedji Luna no Parque de Exposições (03 nov. 2019), Afrocidade no Festival Radioca (09 nov. 2019), Margareth Menezes, Luedji Luna e Afrocidade na Concha Acústica no projeto Concha Negra (08 fev. 2020). As observações preliminares serviriam para delimitar a metodologia proposta, mas que não pode ser colocada em prática.

sociais, com seus conteúdos, interações e engajamentos; os sistemas de classificação musical, como as playlists das plataformas de streaming; agrupamentos identitários; clusters de dados; rastros de navegação, chamados tecnicamente de *cookies*; entre outros elementos fazem parte da ambiência comunicacional que é compartilhada em uma cena musical – e é nesse ambiente que busquei os materiais necessários para as análises. Eles formam uma espécie de vestígios recentes e, como dito anteriormente, a análise desse tipo de material foi uma contribuição de Oliveira para o estudo diacrônico de cenas musicais. Aqui penso nesses produtos comunicacionais como vestígios recentes, pois foram produzidos há pouco tempo, mas que representam um contexto passado do fenômeno estudado, um contexto pré-pandemia, inclusive os produzidos por mim na fase preliminar de pesquisa de campo.

Assim, no primeiro tópico deste capítulo analiso as materializações ativismo negro na cena nas performances midiatisadas para, em seguida, apresentar uma cartografia das formas de ocupação do Pelourinho e da ambiência comunicacional da cena. Os dados coletados na ambiência comunicacional e as entrevistas com Roberto Barreto, guitarrista do BaianaSystem; Larissa Luz; Luedji Luna; José Macedo, cantor do Afrocidade; Hiran; Josyara; e a banda ÀTTØØXXÁ, representada por Rafa Dias, Chibatinha e Oz, são as bases dessas análises. Com esse movimento que parte da observação participante em uma primeira proposta de desenho metodológico para chegar numa reestruturação com análises de produções da ambiência comunicacional e performance midiatisada articuladas às entrevistas, obedeço a um dos princípios fundamentais do trabalho etnográfico. Foi necessário da minha parte enquanto pesquisador um “enfrentamento e aproveitamento do imprevisível no trabalho de campo” (CAIAFA, 2019, p. 2). Como trabalho com um fenômeno vivo, movente e que se reinventa diante das condições do contexto no qual está inserido, foi importante da minha parte manter uma abertura para perceber o que o campo tem a dizer. Apesar de não ter sido possível captar todas as nuances que desejava no início da pesquisa, por uma limitação imposta pela pandemia, foi um importante exercício de disponibilidade para me expor aos acontecimentos e me mover junto com o campo. Se a cena se move da ocupação das ruas para a ocupação das redes, é esse o movimento que também me cabe como pesquisador.

3.1. MATERIALIZAÇÕES DO ATIVISMO NEGRO NA CENA

Pensar as formas como o ativismo negro se materializa na produção das bandas e artistas da cena aqui estudada significa promover um diálogo entre dois conceitos que são muito caros para esta pesquisa: cultura pop e pós-africanidade. A partir deles é possível perceber como a

relação intensa dos agentes desta cena com a mídia influencia na forma como as questões relativas à negritude são abordadas. É importante ressaltar que cada banda e artista aqui colocados traz uma experiência de vida distinta que molda os posicionamentos em relação às pautas levantadas. A relação com o candomblé, a identificação com as propostas do feminismo negro, o entendimento da noção de ancestralidade e a precariedade de corpos negros são as principais formas com que a questão aparece na produção da cena através das letras das canções, da sonoridade e das produções audiovisuais e formam o espaço de negritude da cena.

A intenção de desenvolver um trabalho político-estético parte ao mesmo tempo do estímulo do público e da necessidade de expressar-se e posicionar-se contra o avanço de forças conservadoras de viés autoritário na política institucional. Percebo que o público da cena faz parte do eleitorado de partidos progressistas, mais à esquerda do campo político que cria, a partir da mobilização principalmente nas redes sociais, uma demanda pelo posicionamento de artistas em favor dessa mesma vertente. Percebo que esse é um movimento orgânico, mas não sem contradições, já que as próprias bandas e artistas também se posicionam como eleitores e eleitoras do mesmo campo, inclusive participando de manifestações.

Em 2017, por exemplo, o BaianaSystem aderiu à greve geral convocada pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e outras centrais sindicais para o dia 28 de abril, durante a tramitação da reforma trabalhista no congresso. A banda realizaria um show em Recife e adiou para o dia seguinte como forma de demonstrar apoio ao movimento. O anúncio foi feito em vídeo publicado no Instagram, no qual aparecem o guitarrista Roberto Barreto e o cantor Russo Passapusso³³. Na entrevista concedida para esta pesquisa, Roberto também aborda a questão da posição política como motivação para o caráter ativista do trabalho da banda.

Vejo cada vez menos artistas deixarem de se posicionar, porque [...] ficou necessário pela situação que está acontecendo [...]. Se a gente voltar 6 anos, 2015 e 2014, começou a ter uma mudança política muito séria, [...] ladeira abaixo [...] no meu entendimento. Foi justamente ali [o processo de impeachment de] Dilma [Rousseff], toda aquela mudança, tudo que a gente viu até chegar no extremismo que estamos hoje. Então, assim, [...] a política sai um pouco só da coisa político partidária ou de eleição e ela caminha por todas essas pautas que vieram junto com [o extremismo] (informação verbal).³⁴

³³ Disponível em: https://www.instagram.com/p/BTaQObHBMeV/?utm_medium=copy_link. Último acesso 16 ago. 2021.

³⁴ Roberto Barreto, guitarrista do BaianaSystem, em entrevista concedida a mim em 23 fev. 2021.

Mais recentemente, a cantora e compositora Luedji Luna também usou as redes sociais para demonstrar a sua posição política alinhada ao do público da cena. No dia 30 de julho de 2021, a artista compartilhou no Twitter uma nota publicada no blog da jornalista Mônica Bergamo no site do jornal Folha S. Paulo (ver Figura 9). O assunto da notícia foi a reunião que Luedji participou para discutir “a conjuntura política do país e a centralidade das agendas negra e LGBTQIA+ para a formulação de políticas públicas” (BERGAMO, 2021). Participaram do encontro a deputada estadual de São Paulo pelo Partido Socialismo e Liberdade (Psol) Erica Malunguinho; a socióloga e ativista do movimento negro Vilma Reis, que fez campanha para ser a candidata do Partido dos Trabalhadores (PT) a prefeitura de Salvador em 2020, mas acabou não sendo escolhida pelo partido; e o ex-prefeito e ex-ministro da educação Fernando Haddad, candidato a presidente nas eleições de 2018 também pelo PT. Portanto, foi um encontro da artista com figuras do meio político institucional da esquerda brasileira e – para não deixar dúvidas sobre o seu posicionamento – ela postou a notícia com a seguinte legenda: “Agora só falta esse papo com @lula!”, em referência ao ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, líder histórico do PT e da esquerda brasileira.

Figura 9 – Postagem de Luedji Luna com notícia da Folha de S. Paulo



Fonte: Reprodução do Twitter. Disponível em: <https://twitter.com/luedji_luna/status/1421192680189616134>. Último acesso: 16 ago. 2021.

Apesar de aparecer como uma demanda do público, as bandas e artistas afirmam não se sentirem pressionados a tratarem as questões políticas nos trabalhos. Como coloca Larissa Luz:

Já me senti mais [pressionada a tratar de questões políticas], hoje já não me sinto tanto. Acho que isso não pode ser uma demanda que limite a gente, porque se a gente está

falando sobre liberdade, isso não condiz. A gente precisa ser livre, inclusive nisso, no nosso manifestar artístico. Então, não acho que é um caminho viável a gente fazer política por cobrança [...]. Se não me sentir à vontade, ou se não tiver sentindo que isso faz parte de mim, não vou fazer, porque é uma demanda, porque é a mesma lógica de quem corresponde ao sistema por necessidade de likes e grana, por exemplo (informação verbal).³⁵

A preocupação da cantora também passa pelo lugar de reduzir as experiências e as manifestações artísticas ao lugar do ativismo, como criar uma relação automática e essencializante entre bandas e artistas com identidades e identificações oprimidas à manifestação política.

O povo preto já tem uma demanda enorme de coisas a cumprir no sentido do movimento de libertação e emancipação dos nossos corpos e mentes. Então, acho que a gente precisa mesmo ser feliz; a gente precisa entender como que a gente vai conseguir ser feliz dentro dessa construção, porque parece que todos os caminhos sempre levam a uma demanda, a um objetivo que nos aprisiona. Então, eu acho que a gente precisa ser livre em todos os sentidos, inclusive para militar e para exercer o nosso papel político dentro do que nos cabe (informação verbal)³⁶.

Diante desse contexto, a cultura pop me parece um ambiente privilegiado para propagação de mensagens políticas. O palco, as redes sociais, as entrevistas em sites, blogs, TVs, rádio são espaços com grande capilaridade e ocupa-los com uma produção artística tem a potência de causar pequenas, porém insistentes, fissuras na estrutura. Qual a potência de um gesto performático como trajar uma camisa com os dizeres “Fogo nos Racistas”, como fez o cantor do ÀTTØØXXÁ Raoni Knalha em show da banda no projeto Concha Negra, na Concha Acústica do TCA, em 16 de novembro de 2019 (ver Figura 10)? Acredito que se apenas causar um constrangimento que iniba, durante aquelas horas em que duram o show, um ato de racismo na plateia, já há uma fissura. O mesmo vale para quando uma cantora fala algo como “não é não” e inibe uma atitude machista ou de assédio na plateia. Portanto, pensar como a cena articula as práticas musicais aos discursos ativistas ligados à pauta antirracista, é pensar em potenciais fissuras na estrutura racista que marginaliza a população negra.

³⁵ Larissa Luz, cantora, compositora e produtora musical, em entrevista concedida a mim em 26 fev. 2021.

³⁶ Idem.

Figura 10 – Raoni Knalha em show na Concha Acústica em 16 nov. 2019



Fonte: roncca. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B5JIa90Hu9j/>>. Último acesso: 16 ago. 2021.

3.1.1. Amefricanidade no BaianaSystem

O BaianaSystem, que é um projeto que surge no final dos anos 2000 em Salvador, inicialmente não estava ligado diretamente a uma causa política. As questões vão aparecendo à medida que a banda se desenvolve. No primeiro momento, o grupo representava a união de dois movimentos que seguiam paralelos na cidade no final da década de 2000: a cena de *SoundSystem* e as tentativas de ampliar os horizontes sonoros da guitarra baiana, instrumento que vinha associado diretamente ao Carnaval e com usos até mesmo reduzidos dentro desse contexto. Iniciativas como o Retrofolia, da banda Retrofoguetes, e a Mostra de Guitarra Baiana, do guitarrista Julio Caldas, apontavam a diversidade do instrumento criado por Dodô e Osmar. Por outro lado, o grupo MiniStereo Público criava um diálogo entre as festas de largo da cidade com a discotecagem nas ruas de Trenchtown, em Kingston, capital da Jamaica. Aqui há um movimento de aproximação entre um espaço mais ligado à branquitude da cidade, que é o ambiente da guitarra baiana, com um formado majoritariamente pela negritude, visto que o MiniStereo Público surgiu no bairro da Boca do Rio e faz uma circulação mais relacionada a ambientes negros da cidade.

A partir desse ponto de partida, que foi apresentado no álbum homônimo de 2009, o Baiana passou a circular por espaços de Salvador. O Teatro Vila Velha, na região do Centro Antigo, e casas de show no Rio Vermelho, bairro na orla da cidade, abrigaram apresentações do grupo antes deles fixarem ponto no Pelourinho. Nesses 12 anos, o trio formado por Roberto Barreto (guitarra baiana), Russo Passapusso (vocal) e SekoBass (baixo) esteve sempre à frente da banda junto com o artista visual Filipe Cartaxo. Aos três já se somaram muitos colaboradores, como o produtor musical e artista transmídia MahalPita e o percussionista Ícaro Sá. Atualmente quem tem estado mais presente no grupo são o guitarrista Junix, o percussionista Japa System, o produtor musical e DJ João Meirelles, o produtor musical Daniel Ganjaman e o maestro Ubiratan Marques, que atua como tecladista, pianista, arranjador e regente nas conexões entre o Baiana e a sua Orquestra Afrosinfônica. Bira Marques, como é mais conhecido no meio musical de Salvador, também fez parte nos anos de 1980 da banda Reflexu's e foi uma das figuras que ajudou a construir a estética mestiça da música pop baiana.

O engajamento em pautas relacionadas à negritude fica mais evidente no terceiro álbum de estúdio da banda *O Futuro Não Demora*, lançado em 2019. O álbum fala sobre diáspora e ancestralidade e se debruça sobre uma série de questionamentos: Em que lugar estamos? Como ele se tornou o que é? Como viemos parar aqui? Que caminhos estamos construindo para o futuro? Ele foi concebido em duas partes, como os lados A e B de um disco de vinil. A primeira traz canções mais contemplativas, em andamento mais lento, enquanto a segunda volta a energia que caracterizou a banda principalmente por conta do segundo disco, *Duas Cidades*, de 2016.

Ijexá, Samba-Reggae, *Groove* Arrastado, *Reggae*, *Rap*, *Raggamuffin* e referências latinas compõem a sonoridade do álbum, que trabalha a partir de atualizações dessas claves tradicionais num diálogo com a música eletrônica. As faixas *Água* e *Salve* são uma espécie de Ijexá eletrônico, já em *Navio* e *Fogo* é o Samba-reggae quem ganha essa roupagem. O *Groove* Arrastado, célula rítmica característica do pagode baiano, é feito com beats digitais em *Saci* e *Arapuca*. Há ainda uma série de referências a figuras e entidades da música negra baiana, como ao bloco afro Ilê Aiyê; ao Mestre Moa do Katendê³⁷, fundador do afoxé Badauê; à Orquestra Rumpilezz, criada e liderada pelo músico baiano Letieres Leite e que leva os toques rítmicos

³⁷ A citação a Mestre Moa do Katendê ganha caráter político devido ao contexto da sua morte. Ele tinha visões políticas de esquerda e representava a resistência negra na capoeira e no Carnaval, como fundador do afoxé Badauê. Foi assinado em 2018 em uma briga por motivações político partidárias num bar no bairro do Engenho Velho de Brotas, em Salvador.

do candomblé para o ambiente da música instrumental. As referências ao candomblé também são extensas com referências a rituais e entidades do culto. O disco também afirma as características latinas da música baiana, assim como fez o Olodum, em 1986, que desfilou com seu Samba-reggae no Carnaval como o tem “Cuba: um país afro latino americano”.

O disco propõe o entendimento de uma afro latinidade na música baiana, conceito que pode ser resumido em duas das faixas do disco: *Salve* e *Sulamericano*. A primeira, como disse acima, é um Ijexá com roupagem eletrônica, o que remete à proposta de atualização do ritmo tradicional na música negra baiana. A letra começa com os versos “*quando a brisa do vento sopra a voz de Deus / Povo dançando um passo ijexá / Telegrafaram nossa mensagem / Glorificando nossa nação*”, uma referência aos ritos do candomblé que são caracterizados pelas celebrações, música percussiva e a dança, inclusive o ijexá é um dos toques que compõe o repertório das festas da religião. E segue com os versos “*já aconteceu com você, aconteceu comigo / o fogo que queima em você também queima comigo*”, numa proposta de construção do sentimento de comunidade através do compartilhamento de experiências de opressão. A letra ainda traz citações há uma série de entidades e figuras da militância negra, além de divindades cultuadas nas religiões de matriz africana: “*Salve Nação Zumbi, salve Zulunation e Rumpilezz / Salve Nelson Mandela, Martin Luther King, Ilê Aiyê / Olorum, dandalunda, obatalá / Dai-nos força do amor, vem abençoar*”. A música terminar com uma mistura do ijexá eletrônico com o hip-hop nas rimas de Bnegão, mais uma forma de atualizar o ritmo e propor um diálogo Sul-Sul, visto que o hip-hop é uma prática musical global e que agencia diversas experiências de opressão vividas pela população negra de diferentes contextos.

Já a canção *Sulamericano* faz a relação da Bahia com a América latina, além de pensar uma Bahia para além dos símbolos do recôncavo. A música tem uma sonoridade latina e traz versos potentes que costuram a relação da Bahia com a América Latina. Primeiro a letra afirma “*eu sou sulamericano de Feira de Santana*”, numa referência à cidade natal do cantor Russo Passapusso que é a segunda maior cidade do Estado e, apesar de estar geograficamente localizado no agreste baiano, construiu uma identidade de “princesinha do sertão”. A canção *Redoma*, que conta com a participação do Samba de Lata de Tijuaçu³⁸, também cria paralelos entre outras territorialidades da Bahia com a América Latina e aproxima a prática musical tradicional do

³⁸ Tijuaçu é um distrito do município de Senhor do Bonfim, no centro norte da Bahia a 375 km de Salvador, e é reconhecida como uma área quilombola. O Samba de Lata de Tijuaçu é resultado dos contos das mulheres que saíam com latas na cabeça em busca de água e é uma das manifestações culturais mais tradicionais do Estado.

Repente, característica do sertão nordestino, ao *Raggamuffin*, uma prática musical jamaicana derivada do Dance Hall e que também tem uma sonoridade eletrônica e forte difusão global. *Nas veias abertas da América latina / Tem fogo cruzado queimando nas esquinas / Um golpe de estado ao som da carabina, um fuzil / Se a justiça é cega, a gente pega quem fugiu*”, que traz o clássico livro do autor uruguaio Eduardo Galeano, que trata sobre o histórico de submissão dos países latino americanos aos interesses do norte global, para buscar construir uma identificação através do compartilhamento de experiências de resistência a opressões.

O que percebo é que o BaianaSystem busca construir uma narrativa que unifique símbolos de negritude e africanidade aos de América latina, por vezes apresentados como parte de identidades distintas. Em entrevista ao canal de TV Bis, momentos antes da apresentação no Festival João Rock em 15 de junho de 2019, o cantor Russo Passapusso afirmou o conceito do trabalho era a proposição de um projeto de unidade entre as identidades latinas: “O mote principal da gente é o Sulamericano Show [para] falar sobre América Latina unida, global sul e essas influências. Tanto as músicas d’O Futuro Não Demora quanto as músicas do Duas Cidades e as citações que a gente faz vem tudo nesse ambiente”³⁹. É um movimento que dialoga com a categoria de Amefricanidade proposta por Lélia Gonzales (1988), que também buscava construir uma unidade possível “historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formam numa determinada parte do mundo” (p. 77).

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade (“*Amefricanity*”) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: A AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. Desnecessário dizer que a categoria de *Amefricanidade* está intimamente relacionada àquelas de *Panafricanismo*, “*Negritude*”, “*Afrocentricity*” (ibid., p. 76-77. Grifos da autora).

Assim, o espaço de negritude que o BaianaSystem constrói perpassa necessariamente a construção de uma unidade entre a identidade racial negra com o pertencimento à América Latina. O grupo parece apostar na ideia de que o combate ao racismo deve caminhar junto ao

³⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dsRWnR2jJpQ>>. Último em acesso em 2 ago. 2020.

combate do imperialismo e assim fortalecer uma união sul-sul numa conexão não apenas Brasil-África, mas América Latina-África. É como coloca Gonzales (1988):

O termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo. Ontem como hoje, *amefricanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa *Amefricanidade* que identifica, na Diáspora, uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o *racismo*. (ibid., p. 77).

3.1.2. Candomblé, ancestralidade e feminismo negro em Larissa Luz e Luedji Luna

A relação da cena com o candomblé é aprofundada no trabalho de Larissa Luz, que é a artista do grupo aqui observado que tem a relação mais próxima com a religião e constrói, principalmente em *Trovão*, seu terceiro álbum solo, lançado em 2019, uma atualização de referências estéticas para representar a religião. “*Eu sou de Iansã com Ogum*”, dizem os versos de *Aceita*, canção que abre o disco, numa referência a sua relação pessoal com o candomblé. Contudo, não é um trabalho que tem a intenção de ser didático e explicar como acontecem os ritos da religião. Como a própria artista conta em entrevista que me concedeu na época no lançamento do álbum e foi publicada no site El Cabong:

Eu estou mais preocupada em provocar uma discussão sobre racismo religioso, do que apresentar nuances ou características do candomblé. Eu não quero, por exemplo, apresentar cantos para Iemanjá, mas sim pensar por que reverenciamos uma imagem de Iemanjá como uma mulher branca do cabelo liso (ARGÔLO, 2019).

A questão do racismo religioso toma a frente do discurso, com a proposição de um entendimento do candomblé como uma manifestação de fé positiva e afirmativa. A canção de abertura já apresenta esse conceito logo nos primeiros versos: “*Sigo livre pá clamar de cá / Ando livre pá arriar agdá / Canto livre pá chamar Oya / Se o meu santo é preto e desce o que se pode falar*”, faz referências a rituais e entidades do culto rejeitando um entendimento negativo das práticas. E a letra segue enumerando formas de violência simbólica sofridas pela religião: “*Tu falas em meu nome / Coloca minha roupa / Se veste do meu santo / E depois se poupa [...] Querem fechar as portas / Que enfim foram abertas / Aqui não tem santinho não [...] Ogum me deu a meta / De guardar o terreiro / Só os verdadeiros entrarão / O seu dinheiro não paga / Chega de exploração / Aceito toda forma de perdão / Mas se seu ego / Quiser pegar o meu lugar / Corto com a minha espada*”. Percebe-se que ao mesmo tempo em que a abertura a conciliação, aceitando o perdão, há também a proposição do embate, mesmo que simbólico, com o acionamento da espada. A proposta também é colocada na letra: “*O tempo nos entrega*

/ Enfim a liderança / Da nossa cultura / Da nossa herança / Na esquina oferendas / Artistas na estrada / Cantando sua crença / Coragem dando a cara”, referência ao protagonismo negro e a construção de um espaço de respeito e segurança para a manifestação da fé.

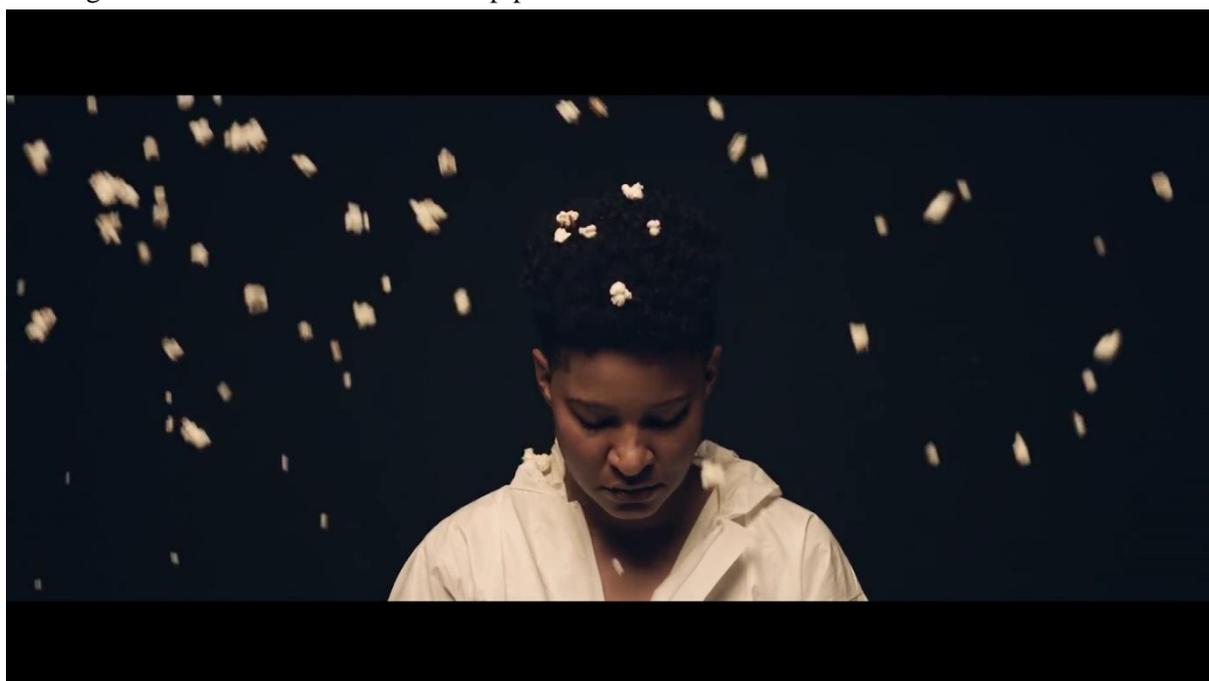
Do ponto de vista sonoro, o trabalho traz a música eletrônica como característica principal com a produção musical de Rafa Dias, do ÀTTØØXXÁ. Diferentemente do trabalho do BaianaSystem, no qual as claves afro-baianas estão bem definidas, mas apresentadas numa roupagem eletrônica, o trabalho de Larissa elas estão mais diluídas. Em alguns momentos podemos identificar uma levada de *groove* arrastado, ou um toque mais específico de samba-reggae, porém o que marca a sonoridade do disco são os timbres digitais criados por Rafa, que dialogam com gêneros como o *trap*, *rap*, *dubstep*, *kizomba*, entre outros. É um quadro de referências musicais negras externas ao candomblé, e até mesmo à matriz afro-baiana, que revelam a ligação da artista com um entendimento de conexão entre as diversas culturas negras espalhadas por diferentes países. É como ela mesma afirma: “sempre estive na tentativa de estabelecer um diálogo entre esses ritmos [...] que permeiam a cultura negra universal” (informação verbal)⁴⁰.

Um bom exemplo de como no álbum o discurso contra o racismo religioso e a afirmação do candomblé se conectam com referências sonoras locais e globais na proposição de uma ampliação para as possibilidades estéticas de representação da religião é a canção e o videoclipe *Gira*. A música faz o diálogo da música eletrônica com o *groove* arrastado e fala sobre a incorporação de entidades, forte característica das práticas do candomblé. Diz a letra: “*Os meus olhos vão dizer / Tremeu aqui, sinta / Alabê dá forma / Toma posse de você / Dance pra descer / Entrega um pouco mais / Vai rodar xirê, recebi o sinal / Bateu! [...] / Tudo gira, gira, 'bora, roda vá, bateu! [...] / Solta o corpo pra energia circular [...]*”. Aqui se percebe o uso de expressões típicas das celebrações no terreiro, referências a funções e rituais, além de uma descrição sensorial da incorporação. A letra diz ainda: “*A cada passo pra frente, a casa grande treme [...] / Pegue a coragem, junte com a sua fúria [...] / É que eu sou tipo Jesus Cristo, já venci a morte [...] / Me chamam bruxa, feiticeira, macumbeira ou coisa assim / Aprenda o meu nome, vai ouvir falar de mim*”. Nesse trecho, aspectos que já estavam presentes na letra de *Aceita* reaparecem como forma de dar ênfase à questão do combate ao racismo religioso e da afirmação positiva do candomblé.

⁴⁰ Larissa Luz, cantora, compositora e produtora musical, em entrevista concedida a mim em 26 fev. 2021.

O clipe, por sua vez, mistura referências a práticas do culto do candomblé com referências futuristas, criando uma proposta afrofuturista. No lugar da paisagem rural, temos um ambiente sem marcas geográficas, mas construído a partir de elementos tecnológicos, reforçadas pela sonoridade eletrônica. A esses elementos, são misturadas referências religiosas como o banho de pipoca (ver Figura 11), a pintura corporal para iniciação (ver Figura 12), o charuto (ver Figura 13), os alabês (ver Figura 14), a Santa Ceia de Orixás (ver Figura 15), a espada de Ogum (ver Figura 16), entre muitos outros. Destaco ainda a referência a Dandara dos Palmares (ver Figura 17), que ajuda a criar o quadro de referências ancestrais negras no clipe. Além disso, as coreografias e os figurinos também fazem esse jogo entre referências do culto e futuristas. Percebe-se, então, que há uma tática de atualizar a manifestação dessa fé no sentido de torna-la atual, conectada com o contemporâneo – e não reduzida a uma essencialização mítica impossível de ser territorializada ou praticada hoje.

Figura 11 – Referência ao banho de pipoca



Fonte: Reprodução do YouTube. Disponível em: <<https://youtu.be/SnVKZ2J5OuA>>. Último acesso: 17 ago. 2021.

Figura 12 – Referência à pintura corporal para iniciação



Fonte: Reprodução do YouTube. Disponível em: <<https://youtu.be/SnVKZ2J5OuA>>. Último acesso: 17 ago. 2021.

Figura 13 – Referência ao charuto



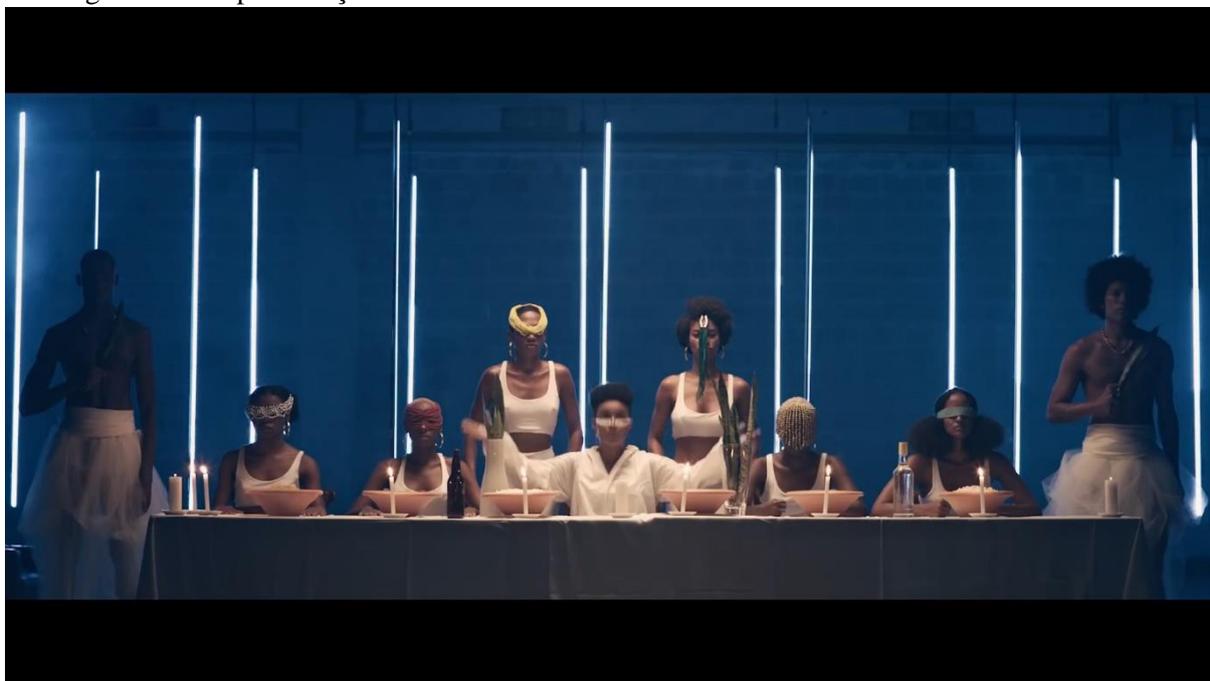
Fonte: Reprodução do YouTube. Disponível em: <<https://youtu.be/SnVKZ2J5OuA>>. Último acesso: 17 ago. 2021.

Figura 14 – Referência aos alabês



Fonte: Reprodução do YouTube. Disponível em: <<https://youtu.be/SnVKZ2J5OuA>>. Último acesso: 17 ago. 2021.

Figura 15 – Representação da Santa Ceia de Orixás



Fonte: Reprodução do YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/SnVKZ2J5OuA>. Último acesso: 17 ago. 2021.

Figura 16 – Referência a espada de Ogum



Fonte: Reprodução do YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/SnVKZ2J5OuA>. Último acesso: 17 ago. 2021.

Figura 17 – Referência a Dandara dos Palmares



Fonte: Reprodução do YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/SnVKZ2J5OuA>. Último acesso: 17 ago. 2021.

Além do Candomblé, Larissa mobiliza o feminismo negro no seu trabalho, especialmente no segundo álbum *Território Conquistado*, lançado em 2017. Temas como empoderamento, representatividade, liberdade sexual feminina e beleza da mulher negra são abordados

nas canções. *Meu Sexo*, *Bonecas Pretas* e *Território Conquistado* são as faixas que melhor sintetizam essa aproximação com o feminismo negro. Na primeira, Larissa constrói uma imagem de mulher empoderada, dona do próprio corpo, e que usufruiu da sua liberdade sexual. Diz a letra: “*Despudorada / Empoderada / Eu não abro mão do meu sexo / Dou uma virada / Uma gargalhada / Sim, eu quero ser o meu sexo / Quero acontecer sem ter que dizer / Ei, é o meu sexo / Quem disse que é pra você / Pelve solta é equilíbrio / Me descubro ao me mexer / A jornada é sagrada / Eu quero me conhecer / Sinto meu quadril querendo / Balançar sem restrição / É a realidade do meu corpo / Busco uma conexão*”.

Aliada à sonoridade eletrônica, a música é um bom exemplo de como o Pop pode ser dançante e, ao mesmo tempo, provocar reflexão. Não é difícil perceber nos shows de Larissa durante a execução desta música um arranjo na plateia em que os homens se retraem e as mulheres dançam com mais expressividade. É uma forma de perceber pequenas e insistentes fissuras que podem ser promovidas na estrutura através da cultura pop. É como a própria artista afirma: “acho que a gente subestima o público quando diz que o Pop precisa ser raso. O Pop não precisa ser fútil, precisa ser uma coisa que você possa se divertir, dançar, se entreter, mas que possa também pensar, questionar, acessar conhecimentos críticos”⁴¹.

Já a canção *Bonecas Pretas* se debruça sobre o tema da representatividade negra nos brinquedos infantis. Aqui há uma forte relação com a crítica do feminismo negro ao discurso clássico sobre a opressão da mulher, pois ele não é capaz de reconhecer a experiência histórica diferenciada das mulheres negras (CARNEIRO, 2019). A letra diz: “*Um caso contestável / Direito questionável / Necessidade de ocupar / Invadir as vitrines, lojas principais / Referências acessíveis é poder pra imaginar / Mídias virtuais / Anúncios constantes / Revistas, jornais / Trocam estética opressora / Por identificação transformadora / Procuram-se bonecas pretas / Procura-se representação*”. É uma proposta de desconstruir um padrão eurocêntrico de representação feminina e propor um espaço para que meninas negras possam criar identificações e imaginar possibilidades de ocupar espaços de poder e visibilidade.

Candomblé e Feminismo Negro também são as abordagens acionadas por Luedji Luna no seu trabalho. Diferentemente de Larissa Luz, que tem uma relação antiga, Luedji se aproxima já adulta da religião. A canção *Banho de Folha* é um exemplo de como a cantora

⁴¹ Larissa Luz, cantora, compositora e produtora musical, em entrevista concedida a mim em 26 fev. 2021

desenvolveu sua relação com o Candomblé. Com a própria Luedji conta em entrevista ao canal Música Que O Pariu no YouTube⁴², a letra da música narra o dia em que Luedji buscou uma consulta no Ilê Axé Opô Afonjá⁴³, mas não conseguiu atendimento, porque não tinha hora marcada. Uma demonstração de desconhecimento do funcionamento dos rituais da religião. Já no segundo trabalho, especialmente no álbum visual, Luedji já performa a partir dos símbolos do Candomblé, como quando ela interpreta uma pomba-gira, que abre os caminhos. Vestida de vermelho, ela aparece envolta de uma névoa à noite no meio da rua com uma garrafa de bebida enquanto canta os versos: “*Você vai me pagar / Oh se vai / Vou lhe rogar uma praga / Vou lhe fazer um feitiço / Jogar teu nome na lama*”.

Contudo, é na relação com o Feminismo Negro e proposição de um entendimento atualizado para ancestralidade que o trabalho de Luedji ganhar sua maior potência.

A presença de mulheres negras atravessa o novo álbum [Bom Mesmo é Estar Debaixo D'Água] de ponta a ponta. Conceição Evaristo declama o poema *A Noite Não Adormece nos Olhos das Mulheres*, de sua própria autoria, permeado por uma improvisação jazzy. A poeta e compositora Tatiana Nascimento recita o poema *Quase* em meio à canção *Lençóis*, uma composição de Luedji e da escritora mineira Cidinha da Silva. Luedji ainda interpreta o clássico *Ain't Got No*, eternizado por Nina Simone. Há ainda a faixa chamada *Ain't I A Woman?*, título do discurso proferido pela ex-escrava Sojourner Truth, nos Estados Unidos, em 1851 que virou, ainda, o nome de um dos livros de bell hooks. (GUMES; GARSON; ARGÔLO, 2021, p. 12. Grifos dos autores).

Todas essas mulheres que formam um quaro de referências negras femininas no segundo álbum da cantora e compositora baiana fazem parte da sua tática de recusar o lugar de única representante da condição de mulher negra.

A ideia da representação é importante, mas ela é muito reduzida. Não sou capaz de representar um conjunto diverso, plural, cheio de especificidades, cheio de complexidades. Sou uma mulher negra, cis, baiana, filha de pai e mãe preto, que tem tal e tal característica física, que tem tal e tal gênero, sabe? Então, sempre fiz música tendo em mente que esse lugar da representação, às vezes, é um bastão que nos passam quando a gente fica famosa, quando ganha certa visibilidade. Represento, primeiro, a mim mesma, a minha história; estou falando por mim, em primeiro lugar. Mas tenho a compreensão de que, talvez, a minha experiência contemple uma experiência de uma coletividade, porém, ainda assim, eu faço questão de trazer outras vozes comigo. Então trago Conceição, trago Tatiana, faço composição com Cidinha, com Marisol, trago cantoras pra fazer feat comigo e cantar nos meus shows. Nós somos múltiplas, somos

⁴² Disponível em: <https://youtu.be/FNW-VKfjcfE>. Último acesso: 24 ago. 2021.

⁴³ Um dos terreiros de Candomblé mais tradicionais de Salvador, fundado em 1910 por Eugênia Anna dos Santos, conhecida como Mãe Aninha. Entre 1976 e 2018, o terreiro foi liderado por Mãe Stella de Oxóssi, que foi sucedida por Mãe Ana de Xangô após sua morte. Entre os filhos e filhas da casa está o escritor baiano Jorge Amado.

variadas, somos um monte; não sou a única do rolê e não vou ser a única (informação verbal)⁴⁴.

Entendo o Feminismo Negro a partir de um diálogo com Sueli Carneiro (2019), que no texto *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero* apresenta uma síntese das contribuições de diversas pensadoras negras sobre o assunto, como Angela Gilliam, Patrícia Hill Collins, Luiza Helena de Bairros, Lélia Gonzales, Angela Davis. A autora aponta para a insuficiência das questões levantadas pelo movimento feminista de um lado e pelo movimento negro de outro para tratar da realidade da mulher negra. Para definir o que é o Feminismo Negro, Carneiro cita Collins, que propõe o seguinte entendimento:

(...) um conjunto de experiências e ideias compartilhadas por mulheres afro-americanas, que oferece um ângulo particular de visão de si, da comunidade e da sociedade (...), que envolve interpretações teóricas da realidade das mulheres negras por aquelas que vivem (...) (COLLINGS apud CARNEIRO, 2019, p. 319. Supressões da autora).

O que Carneiro argumenta é que o feminismo negro promove uma nova identidade políticas que inclui a condição de mulher negra, que fica invisibilizada tanto no movimento de mulheres, pois se constrói a partir da perspectiva da mulher branco, quanto no movimento negro, que se embasa da experiência do homem negro.

O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelo movimentos negro e de mulheres do país, enegrecendo, de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileira, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro (CARNEIRO, 2019, p. 315).

Larissa e Luedji são, dentro do grupo de bandas e artistas da cena destacados aqui, as representantes desse movimento de enegrecimento do movimento de mulheres e feminização da luta antirracista que Sueli Carneiro sintetiza no seu trabalho. Elas levam para o seu trabalho musical as experiências que não cabem nem apenas na luta antissexista, nem apenas na luta antirracista. Como coloca Grada Kilomba, elas “habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da ‘raça’ e do gênero, o chamado ‘terceiro espaço’” (2019, p. 97). Daí os seus trabalhos terem um papel central aqui, pois apenas a partir delas conseguimos articular a relação entre o ativismo negro da cena e as questões de gênero. Por mais que na banda

⁴⁴ Luedji Luna, cantora e compositora, em entrevista concedida a mim em 22 fev. 2021.

Afrocidade conte com Fernanda Maia num espaço de liderança, como cantora e percussionista, as questões de gênero no discurso da banda estão diluídas. Com Larissa e Luedji, o racismo genderizado (KILOMBA, 2019) ganha centralidade e povoa o espaço de negritude da cena como uma das principais questões a serem enfrentadas na proposta ativista. Para além da teoria feminista negra, é na experiência cotidiana que esses conhecimentos são construídos, como coloca Luedji:

A Bahia é super matriarcal; são mulheres negras que sustentam as famílias, não só das famílias, mas os terreiros também. A Preta Velha, a mãe velha, avó, as tias são as figuras que a gente respeita e que nos ensinam, que nos dão diretrizes, que nos dão guianças. Então, quando vim fazer as leituras feministas, remetia diretamente ao que minha mãe me falava. Ela me dizia o que a avó dela falava pra ela, que uma mulher tem que ter autonomia. Ela não usava essa palavra, mas falava “Tenho que fechar as pernas e trabalhar!”, “Sua amiga é seu dinheiro!”. Isso já era o Feminismo ali configurado (informação verbal)⁴⁵.

Luedji Luna também traz no seu trabalho uma relação com uma proposta político-pedagógica que está presente no movimento da Negritude, como abordei no capítulo 1 desta dissertação, desde o seu surgimento: a construção de uma narrativa que liga a população negra do contexto atual com os povos africanos escravizados. A cantora e compositora talvez seja a artista da cena com o discurso mais alinhado ao repertório acadêmico dos estudos étnico-raciais, já que é filha de um casal que se conheceu na militância do movimento negro. Ela traz consigo uma carga de aprendizados cotidianos e leituras teóricas que se misturam e formam seu posicionamento bastante contundente. Desde de *Um Corpo No Mundo*, sua primeira canção a ganhar visibilidade junto com o videoclipe, a cantora constrói um percurso sobre o seu corpo negro que está interligado a diversos processos de violência e precarização: “*eu sou a minha própria embarcação / a minha própria sorte*”, diz a letra da canção. A metáfora do Atlântico, como trajeto de uma travessia forçada e que evoca justamente a questão da ancestralidade, também é explorada por Luedji, tanto no primeiro trabalho no videoclipe de *Banho de Folha*, quanto no álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água*. O primeiro, a artista constrói uma cena que remete aos monumentos *Porta do Não Retorno* ou *Porta Sem Retorno*, que estão na ilha de Gorée, no Senegal, e na cidade de Uidá, no Benim. Ambos fazem referência à memória daqueles sequestrados para alimentar o tráfico negreiro. No clipe, Luedji cria em Salvador uma espécie de *Porta de Retorno* (ver Figura 18), para representar a conexão entre a luta contra a precariedade da população negra no contexto atual à luta pela sobrevivência dos povos escravizados.

⁴⁵ Luedji Luna, cantora e compositora, em entrevista concedida a mim em 22 fev. 2021.

O retorno, representado na cena pelo Oceano Atlântico, seria uma forma de demonstrar a vitória contra o extermínio da população negra até aqui e a possibilidade de seguir vencendo.

Figura 18 – Cena da Porta do Retorno



Fonte: Reprodução do YouTube. Disponível em: < <https://youtu.be/bmWm6I3aAqw>>. Último acesso: 24 ago. 2021.

Já no álbum visual, a referência ao Atlântico permeia toda a narrativa. Como apresentei em outra publicação, junto a Nadja Vladi Gumes e Marcelo Garson, em uma análise detalhada do *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*:

Se a imagem do Atlântico apresenta um espaço de fluxos e movimento, também indica retorno. O ir e vir das ondas, presente tanto no início como no fim do clipe, remete tanto a um lugar de partida, o que se afina à ideia de origens, essência e ancestralidade, quanto a ideia de um tempo cíclico. (GUMES; GARSON; ARGÔLO, 2021, p. 12).

Como coloca Judith Butler (2019), a precariedade é o que une todos os corpos que estão expostos às diversas formas de opressão, violência, assédio, desvalorizações. Corpos que destoam da norma neoliberal/patriarcal/heteronormativa e, por que não, colonial... Corpos do Sul Global, seja em Cabul, em Salvador ou em Nova York e Paris. A precariedade desenha, assim, corpos precários, de vidas precárias que têm subjugados pela normatividade o seu direito de aparecer. Assim, a “mera” exposição desses corpos e suas vidas são atos políticos, pois enfrentam a norma opressora pelo “simples” fato de reunir-se e disputar o espaço público. É a precariedade, então, que estabelece o elo entre os povos africanos e indígenas escravizados na colonização da América Latina à população negra e indígena do contexto atual. Essa questão não

parece estar no centro das discussões de Butler, mas sua explanação do conceito permite pensar a precariedade como esse elemento de presentificação da ancestralidade tão cara a Luedji Luna. “Quais humanos contam como humanos?” (BUTLER, 2019, p. 43), nos provoca Butler. É uma pergunta que me remete às diferentes formas que a hierarquização da diversidade humana (ou seja, o racismo) já buscou retirar a humanidade dos corpos não-brancos. Em relação aos povos negros, que me interessam mais especificamente aqui nesta dissertação, passa desde o mito bíblico de Cam como justificativa para a primeira fase da escravização de povos africanos, no século XVI (alimentado as portas do não retorno); pelo racismo científico e o argumento pseudocientífico da inferioridade negra; até chegar no racismo velado que conforma a experiência da população negra brasileira atualmente. Todas essas são formas que historicamente tornaram e ainda tornam a vida dos corpos negros em uma vida precária.

3.1.3. Precariedade e periferização em Afrocidade e ÀTTØXXÁ

A perspectiva da precariedade acionada pela ancestralidade africana também está presente no trabalho da Afrocidade. O grupo, que surgiu em Camaçari, cidade da região metropolitana de Salvador a 50 km da capital baiana, é formado por José Macedo (vocal), Eric Mazzone (bateria e direção musical), Rafael Lima (percussão), Fernanda Maia (percussão e vocal), Marley Lima (baixo), Sullivan Nunes (teclado) e Fal Silva (Guitarra). A banda surgiu das aulas de percussão de Eric na Cidade do Saber, equipamento cultural pública de Camaçari, e traz uma sonoridade que explora, assim como BaianaSystem e Larissa Luz, o hibridismo entre instrumentos orgânicos (guitarra, baixo, percussão, sopros, entre outros) e *beats* digitais, resultado da mistura entre referência locais e globais. Além dos músicos, o grupo também conta com os dançarinos Deivite Marcel e Guto Cabral. Os dois artistas são o grande diferencial do Afrocidade, pois colocam no palco a maior potencialidade do trabalho, que é a comunicação através do corpo.

A carreira fonográfica ainda é curta, com um primeiro EP *Cabeça de Tambor* lançado em 2016 disponível apenas no YouTube, e um segundo, chamado *Afrocidade na Pista*, lançado em 2021 e disponível em todas as plataformas. Este último conta com a produção musical de MahalPita. Através dos singles, ação preponderante no contexto atual dominado pela lógica dos *streamings* de música, tivemos *As Mina Para o Baile*, também lançado em 2021. Entre esses dois momentos de lançamentos, a opção no Spotify e afins era o registro da apresentação da

banda no programa Estúdio Showlivre⁴⁶. Em uma sonoridade que remete sempre à dança, a banda busca construir uma representação do cotidiano da população negra periferizada entre afetos, prazer e violência nas suas canções, o que é possível observar nos seguintes versos: “*A nossa história começou foi lá na África / Entre idas e vindas o povo oprimido pela escravidão*”, da canção *Diáspora* do primeiro EP; “*Eu vi foi bala passar / eu vi foi nêgo correr / eu vi mãe e filho chorar / eu vi a tropa tremer*”, de *Arrocha Dub*; e “*Tá Mó Barril / Pivete perdido no crack / Tá feio, tá só o pavio / Tá Mó Barril / Mais uma mãe que chora / Pelo seu filho que sumiu*”, de *Tá Mó Barril*, estas duas registradas ao vivo no Estúdio Show Livre se misturam com outras como “*Baby eu te liguei de madrugada / Baby o nosso amor é tão lindo*”, de *Baby Te Liguei* do segundo EP; e “*As mina para o baile / ela tem muito charme, as mina para o Baile*”, do single *As Mina Para o Baile*.

A música *Eu Vou No Gueto*, do EP *Afrocidade na Pista*, resume a proposta da banda, que estabelece o diálogo entre a ancestralidade com as condições de precariedade atuais, mas sem perder de vista as possibilidades de experimentar prazeres e afetos. Tudo isso dentro de uma sonoridade híbrida em ritmo de *Groove* Arrastado. A letra diz: “*Tanta criança na rua perdida na criminalidade / A esperança na vida bandida em busca de oportunidade / Nossa herança é a raiz africana, chamada ancestralidade / Os pivete balança, as gata dança [...]*”, numa relação entre a falta de oportunidades para a juventude negra periferizada, que recorre ao crime como forma de sobrevivência, e a herança ancestral africana. Percebe-se também uma aproximação com a linguagem cotidiana desse grupo representado na canção. Mais do que um endereçamento estrategicamente formulado, percebo que é uma organicidade na apresentação nessa linguagem, visto que as composições são autorais e a banda é, em sua maioria, formada jovens negros que se criaram em bairros periferizados em Camaçari. Macedo, por exemplo, tem vivências tanto na cidade natal da banda, quanto na Boca do Rio, bairro de Salvador.

Em diversos momentos da canção há a sugestão à dança: “*Mete dança meu pivete*”. Ao mesmo tempo que funciona como um chamado para os dançarinos da banda, serve como incentivo ao público nos shows. A expressão acionada é uma gíria para se referir a quem tem

⁴⁶ “O Estúdio Showlivre é o principal programa do showlivre.com. Ele já teve mais de mil edições exibidas e é um registro da cena da música que acontece no país desde 2004. O programa recebe artistas em diferentes momentos de carreira: novos talentos, nomes em ascensão e expoentes da música. Além disso, promove artistas de todos os gêneros: do heavy metal consagrado à nova geração MPB, do sertanejo universitário ao rap da periferia. Confira a seguir todas as edições gravadas até hoje”. Disponível em: <https://showlivre.com/estudio-showlivre>. Acesso em: 26 ago. 2021.

desenvoltura com a dança. E a letra segue num *flow* bem ao estilo Hip-Hop: “A nossa voz vem do gueto / E nada vai nos calar / A união dos pretos / É o que não pode parar / Favela Nordeste, Akotirene / Bahia quilombo, crime não é o creme / Capitão do mato, hoje é a sirene / Que distorce os fatos, e defende o playboy / Virei timoneiro, que mudou o leme / Racista enforcado vai virar meme / E o gueto na força da nossa voz”. Aqui há um jogo de comparações entre papéis que existiam durante o período da escravidão, com os que existem hoje e cumprem a mesma função, que tem como resultado a opressão da população negra.

Por fim, a banda ÀTTØØXXÁ estabelece uma conexão com as outras bandas e artistas citadas acima, porém sem articular discursos que baseados na africanidade, seja pela ancestralidade ou pela relação com o candomblé. A banda traz o pagode baiano, particularmente a célula do *Groove Arrastado*, para dentro da linguagem eletrônica e dialoga com valores desse gênero musical. Com letras que descrevem passos de dança, remete ao sexo, são ambientadas em espaços periféricos e narram práticas cotidianas da população desses espaços, o grupo é o responsável por inserir na cena as marcas da prática musical que mais tem capilaridade entre a juventude negra de Salvador atualmente: o paredão de pagode.

A banda é formada por dois ex-integrantes do Pagod’ Art⁴⁷, Chibatinha e Oz, e tem sua sonoridade híbrida construída a partir das pesquisas e experimentações realizadas por Rafa Dias, que buscou relacionar a instrumentação orgânica da música baiana utilizada pelas bandas de pagode com os elementos que constituem a música eletrônica reconhecida globalmente.

Musicalmente, a gente foi meio que recriando as células a partir de *beats*. A gente fazia um *link* de uma bacurinha com uma caixa de 808⁴⁸, o surdo [com o] 808 grave, que são timbres que o mundo inteiro já conhece muito facilmente. Você tocar um 808, buuum [onomatopeia], daqui até a Austrália, o povo vai falar: “Pô, conheço esse grave já”. A música Pop do mundo inteiro passeia por timbres que a gente trouxe pro nosso som. Então, realmente essa era uma primeira comunicação que a gente queria fazer com o mundo (informação verbal)⁴⁹.

Percebe-se, então, que com Afrocidade e ÀTTØØXXÁ, o espaço de negritude da cena ultrapassa a relação com a africanidade e incorporada outras possibilidades de construção da

⁴⁷ Banda de pagode baiano liderada pela cantora Flavinha e que fez sucesso nos anos 2000 com canções como *Uisminofay* e *Ovo de Avestruz*. Chibatinha e Oz fizeram parte de uma formação da banda em 2014.

⁴⁸ 808 é uma referência ao Compositor de Ritmos Roland TR-808, uma espécie de bateria eletrônica lançada em 1980, e que tem um uso bastante difundido, principalmente, no Hip Hop e no Trap.

⁴⁹ Rafa Dias, produtor musical do ÀTTØØXXÁ, em entrevista concedida a mim em 17 fev. 2021.

identidade racial negra a partir da “experiência social vivenciada na ‘precariedade das situações’” (GADEA, 2013, p. 107). É uma forma de materialização da proposta de pós-africanidade, que pensa a construção da negritude para além da disputa de narrativa de caráter pedagógico que sempre remete a uma África idealizada ou simbólica. A partir do trabalho das duas bandas, percebemos como a experimentação cotidiana dos problemas de segurança pública e a construção de possibilidade de lazer e entretenimento fora de círculos intelectuais/acadêmicos também são espaços de construção de negritude.

Busquei demonstrar até aqui como na cena se constrói uma gama de produtos midiáticos, sejam álbuns, videoclipes, canções, que promovem uma relação indissociável entre política e estética. É a partir dessa relação que busco defender que há no cerne da produção desse grupo de bandas e artistas um ativismo negro. A construção de identidade racial que procurei percorrer nas últimas páginas é feita a partir de uma perspectiva que embate e afirmação, assim como fizeram os blocos afros. O espaço de negritude proposto pela cena questiona a posição de subalternização e precariedade da população negra, evidencia as questões tocantes particularmente à condição de mulher negra, rechaça o papel de representante da cultura negra exercido por artistas brancos e buscar construir a partir desses lugares uma unidade, ou melhor, uma identidade de projeto que disputa com a perspectiva apaziguadora da miscigenação e da democracia racial proposta pelo Axé Music.

É um movimento que extrapola a produção musical negra baiana e se observa em diferentes grupos periférico e precarizados pelo mundo. As possibilidades de conexão via redes sociais e outros ambientes comunicacionais na Internet é um fator motivador desse fenômeno que ativismo negro da cena de música pop de Salvador está inserido. Como coloca Rafa Dias:

A gente chegou num momento em que todo mundo tem esse desejo de realmente dar nome aos bois. Assim, pagodão vem da cultura negra, Axé vem da cultura negra... E vamos estabelecer essas pessoas como donas e estrelas do que vem da nossa cultura. [...] Chegamos no momento em que conseguimos falar e temos o aval da Internet (informação verbal)⁵⁰.

A cantora Luedji Luna vai na mesma direção, e acrescenta que foi justamente graças as articulações promovidas pela Internet que conseguiu se autorizar a buscar a carreira de cantora.

Trazendo isso pra música, estava percebendo um movimento na Internet e no mundo de busca por valorização do feminino. Numa sociedade machista, a gente tem a pressão do feminino ser subjugado, e percebi um movimento de mulheres em todos os

⁵⁰ Rafa Dias, produtor musical do ÀTTØØXXÁ, em entrevista concedida a mim em 17 fev. 2021.

âmbitos sociais. Eu queria ser cantora e, na época, me perguntei: “Onde tão as mulheres cantoras? Quem são essas mulheres cantoras?”. E eram mulheres brancas, mesmo na Bahia onde 80% da população [de Salvador] é negra... A gente tinha as grandes figuras, as cantoras do Axé, como cantoras brancas. Então, quando eu ia fazer um recorte mais profundo sobre a composição, sobre música autoral, era mais difícil ainda pensar na mulher negra. Era o que eu queria ser e não via possível... Foi essa invisibilidade, esse apagamento dessas figuras, mulheres compositoras, pretas, poetas, enfim, que me desencorajou a ser cantora e compositora por muitos anos (informação verbal)⁵¹.

3.2 A CENA DE MÚSICA POP DE SALVADOR NA RUA E NA REDE

As questões abordadas acima, que mostram como as bandas e artistas se utilizam da cultura pop para construir um ativismo negro a partir da produção musical, são encenadas também nas apresentações, sejam elas na rua ou na rede. Como artistas que atuam dentro de um modelo de produção, circulação e consumo da cultura pop, a visibilidade midiática é um fator fundamental para as bandas e artistas aqui estudados. Do ponto de vista mercadológico, a cena aqui observada é composta por artistas que se enquadram no que se costuma chamar de artistas independentes. O termo surgiu dentro de um outro contexto do mercado da música, e não é o foco aqui neste trabalho esmiuçar essa historicidade. Trago apenas uma explicação em linhas gerais para que possamos entender exatamente a que me refiro quando classifico esse grupo de bandas e artistas como independentes.

No período pré-internet, as vendas de mídias físicas (CD, DVD, Vinil ou Fita Cassete, a depender da década) representavam a maior parcela do capital que circulava no mundo da música. Era o auge do mercado fonográfico e as gravadoras, algumas poucas que tinham negócios praticamente no mundo todo, conhecidas como *majors*, tinham total controle sobre o processo de produção, circulação e consumo dessas mídias. Um poder que também se refletia na gestão das carreiras das bandas e artistas, inclusive no seu direcionamento artístico.

Quem estava fora desse mercado, em busca de um modelo de negócio alternativo que possibilitasse maior liberdade criativa era chamado de independente e dispunha de menos recursos financeiros, tecnológicos ou de equipe para competir por visibilidade. Uma série de ferramentas foram desenvolvidas e apropriadas por artistas independentes a partir da popularização da internet nas últimas duas décadas, aproximadamente, e deram melhores condições para disputar os espaços de visibilidade no mundo da música. Um processo que a indústria fonográfica buscou deter muito fortemente, pois retirava das mãos das gravadoras boa parte do poder

⁵¹ Luedji Luna, cantora e compositora, em entrevista concedida a mim em 22 fev. 2021.

que haviam acumulado. O estágio que vemos atualmente desse processo é que ser artista independente, no sentido de estar fora de uma gravadora e ter controle sobre a própria obra e da gestão da carreira, é o caminho das principais estrelas do mundo da música. Para ter uma noção, em 2019 53% dos nomes que figuraram entre os 200 mais ouvidos do Spotify não pertenciam a nenhuma major. (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA INDEPENDENTE, 2020).

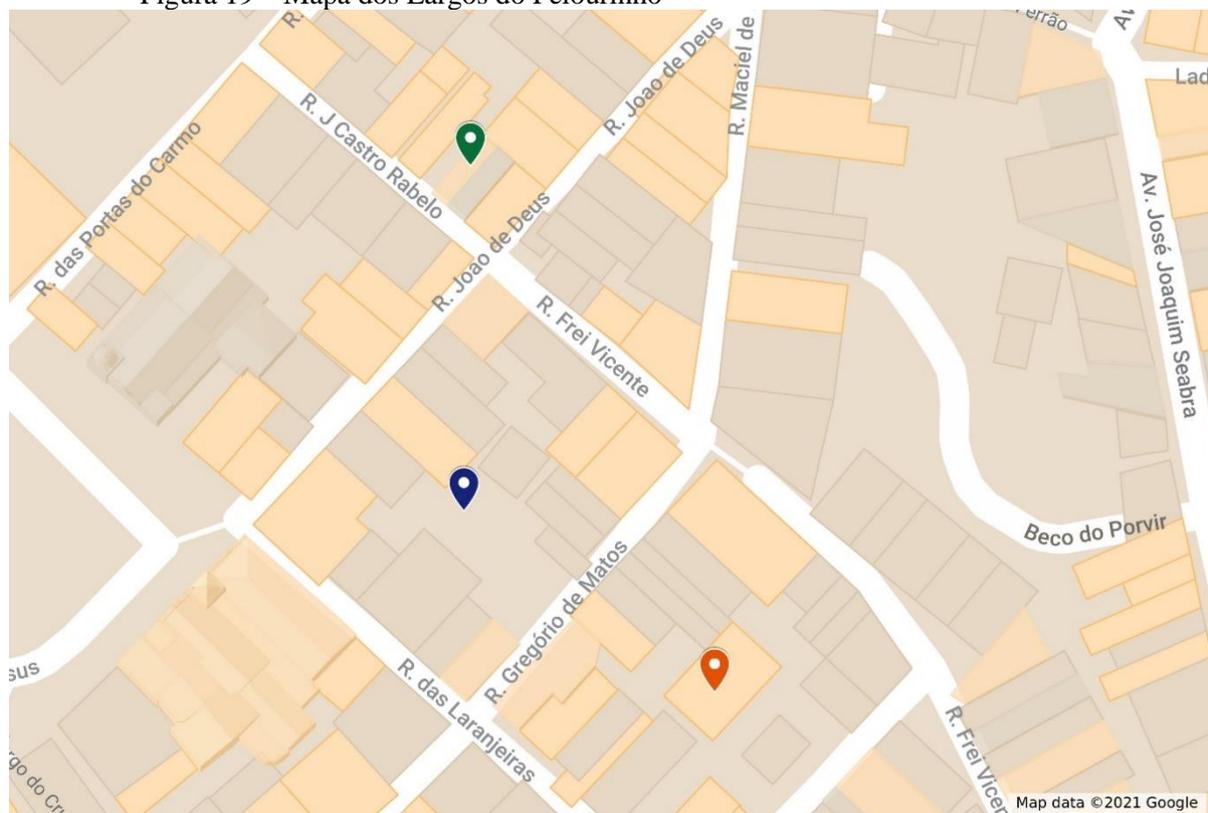
Assim, quando digo que esta é uma cena de artistas independentes, quero dizer que são artistas que controlam a própria obra e gerem a própria carreira e não fazem parte da estrutura de nenhuma gravadora. Mesmo que alguns já tenham uma equipe com empresário, assessoria de comunicação e marketing ou tenha contrato com agências de vendas de shows, entre outras possibilidades de assessoramento na condução das suas carreiras. Funções que no modelo pré-internet estavam concentradas na estrutura das gravadoras, agora estão sob o controle e acontecem sob a liderança dos próprios artistas. Assim, não há juízo de valor estético na afirmação, é apenas uma classificação do ponto de vista do modelo de negócio.

Então, dentro da atual organização de bandas e artistas independentes no mercado da música observo que há uma estratégia relativamente padrão na utilização de redes sociais e das plataformas de streaming de música como canais de divulgação e fortalecimento da relação com os fãs. Essa são as duas principais ferramentas midiáticas que a cena utiliza, com destaque para o Instagram, a única rede social que todos setes entrevistados têm conta e mantém uma atualização frequente; Spotify, onde disponibilizam seus materiais fonográficos; e YouTube, onde colocam seus materiais audiovisuais. Essas três plataformas formam os principais canais de visibilidade da cena junto com a presença em veículos de mídia espontânea, como a imprensa tradicional de rádio, TV, jornal, revistas e sites notícias, como outras formas alternativas de mídia, como blogs de música, páginas de conteúdo musical ou de influenciadores digitais em redes sociais ou canais de youtubers.

Antes da pandemia, o Pelourinho era o bairro de Salvador que abrigava os shows e servia de cenário para a manifestação de sociabilidades na cena. Como abordei no segundo capítulo, esse é o local de origem do Olodum, que passou a atrair atenção para o bairro do Centro Histórico de Salvador após participar de videocliques dos cantores estadunidenses Paul Simon e Michael Jackson. O resultado desta visibilidade foi uma intervenção urbanística ainda nos anos de 1990 na gestão de Antônio Carlos Magalhães, o ACM, no governo da Bahia. Após a “revitalização” (como a intervenção foi nomeada oficialmente), o bairro passou a ser administrado pelo governo do estado em parceria com a Prefeitura Municipal de Salvador (GUMES, 2018)

e se tornou um simulacro⁵² 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. Por lá, desde o surgimento do Olodum, a percussão é um elemento presente no cotidiano. Após a expulsão dos moradores durante a reforma e a transformação das ruas em espaços para atração de turistas, grupos de percussão, ensaios de blocos afros, rodas de sambas e práticas ligadas ao reggae vinham ocupando o bairro e é com essas práticas musicais que a cena dialoga quando passa a ocupar os largos do Pelourinho. Impulsionada pelo projeto do Governo de Estado chamado Pelô da Bahia, as bandas e artistas aqui observados promoviam seus shows principalmente nos Largos Tereza Batista, Pedro Archanjo (ambos localizados na Rua Gregório de Matos) e Quincas Berro D'Água (na Rua J Castro Rabelo, também chamada de Rua do Açouguinho)⁵³, todos próximos uns aos outros (ver Figura 19).

Figura 19 – Mapa dos Largos do Pelourinho



Fonte: Produção do próprio autor a partir de imagem do Google Maps

⁵² Entendo simulacro como proposto por Jean Baudrillard: uma imagem ou representação que “não tem relação com qualquer realidade” (1991, p. 13).

⁵³ Utilizo os nomes das ruas apenas como referência no mapa apresentado, já que no uso da cidade as referências são mais subjetivas e os próprios Largos servem como indicativos de localização.

O Pelô da Bahia foi regulamentado na Portaria Normativa nº 279 de 06 de dezembro de 2017 e substituiu o Pelourinho Cultural, que estava em vigor desde o final da década de 2000 e início da de 2010. Este, por sua vez, substituiu o Pelourinho Dia e Noite⁵⁴, que havia sido criado antes da chegada do PT ao Governo da Bahia. Na prática a mudança foi apenas de nome, pois os dois projetos criados pelos petistas têm os mesmos objetivos e se materializam na programação cultural para os espaços culturais do Pelourinho, todos eles administrados pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (Ipac). No documento que oficializa e dá as diretrizes para a execução do projeto, os equipamentos são definidos como espaços que devem estar a serviço do setor artístico e cultural. Diz o documento:

Considerando que os espaços culturais sob a gestão deste Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, devem servir como locais de criação, intercâmbio e qualificação de criadores culturais, bem como de difusão e circulação da produção cultural nacional e internacional, estimulando o potencial criativo de indivíduos e grupos do estado da Bahia; [...] apoiar o desenvolvimento de ações formativas no campo da cultura, valorizar a cultura local e contribuir para a formação do cidadão; [...] servir como locais de referência cultural para os territórios nos quais estão inseridos, propiciando, às comunidades locais e adjacentes, o acesso à produção cultural, ao lazer e ao entretenimento; [...] estimular a participação local, estabelecendo, permanentemente, o intercâmbio com a comunidade, sociedade civil e órgãos públicos nos processos de gestão do espaço e em sua programação cultural” (BAHIA, 2017);

A partir do Pelourinho Cultural e do Pelô da Bahia, as bandas e artistas da cena contaram com uma infraestrutura profissional de palco, som e luz para realização de suas apresentações – e por vezes até recebiam cachê pelas apresentações, principalmente em ocasiões especiais como o Carnaval. Quem primeiro usa os espaços é o BaianaSystem durante o verão de 2011/2012. O grupo já circulava por outros espaços de Salvador desde o final de 2009 com apresentações nas quais mostrava a sua mistura de guitarra baiana com *SoundSystem* jamaicano. Foi durante os shows no bairro do Centro Histórico que a banda construiu a identidade artística que a tornou uma das principais representantes da atual música baiana no Brasil.

Durante esses anos de apresentações no Pelourinho, o grupo ampliou as suas referências iniciais para uma mescla de elementos afro, latinos e baianos. Sonoridades e ritmos como *groove* arrastado, arrocha, samba-reggae, com o uso de bases eletrônicas e sons graves formam a identidade musical do grupo. Depois desse caminho que eles abriram com os shows no bairro, começa a aparecer uma geração de bandas e artistas mais próximos de uma cultura Pop, com

⁵⁴ O nome Pelourinho Dia e Noite voltou a ser utilizado pela Prefeitura de Salvador quando ACM Neto assumiu o Governo da capital baiana, numa referência evidente à política cultural dos governos carlistas a frente do Estado.

influências e sons mais globais, que veem o Pelourinho como um espaço para articulação de práticas musicais que mesclam elementos locais e globais, o que aos poucos constrói um hábito no público de ir ao Pelourinho ver shows.

O que levou o Baiana para o Pelourinho no início dos anos 2010 tem a ver com a relação com o MiniStereo Público que ocupava a Zauber, casa de show na Ladeira da Misericórdia, também no centro histórico de Salvador. Inclusive, foi na Zauber que Russo Passapusso e Roberto Barreto se conheceram. O cantor fazia parte do coletivo e o guitarrista, que já tinha uma carreira na cena alternativa⁵⁵ de Salvador com a banda Lampirônicos, era um dos frequentadores assíduos do evento. Havia um entendimento, por parte do grupo, que o público que o MiniStereo Público já levava para a Ladeira da Misericórdia seria o alvo para a proposta musical que eles traziam.

No Pelourinho, também já tinham algumas coisas acontecendo, mas eram muito pontuais, [como os eventos do projeto] Pelourinho Dia e Noite, e alguns festivais, já sinalizavam esse circuito de música independente. Tinha também uma questão de estrutura, porque a gente conseguiu ter uma autonomia, vamos dizer assim, do que a gente conseguia fazer no palco, do que se conseguia montar de cenário, de som. Além disso, lá, a gente conseguia ter um termômetro real do público, porque não era um espaço fechado para poucas pessoas, como no Rio Vermelho e no Teatro Vila Velha, onde a gente já tinha feito algumas coisas (informação verbal)⁵⁶.

Na fala de Roberto Barreto, é possível perceber como a infraestrutura proporcionada é um elemento central na escolha pelo Pelourinho. O resultado da banda ter fixado os shows por lá entre 2012 e 2015 foi a oportunidade de criar conexões com as práticas musicais que já ocupavam o bairro, especialmente as baseadas no samba-reggae. A sonoridade com beats digitais que a banda trazia inevitavelmente encontra com a percussão dos grupos que circulavam pelas ruas estreitas do Pelô e com um público que já estava acostumado a ir ao Pelourinho, independente do BaianaSystem, por causa do Olodum, do Cortejo Afro, do Ilê Aiyê, das rodas de samba todas que rolavam por lá. O entendimento da aproximação dos *SoundSystem* com os blocos afros foi a ponte que permitiu essa comunicação.

A gente via esse entendimento de como o *SoundSystem* se aproximava da comunicação, por exemplo, do Samba-Reggae. Da forma dos caras cantarem [juntamente] com o tambor, do uso de pergunta e resposta o tempo todo. O Samba-Reggae é isso, né? Pergunta e resposta. E diga parabadá, ê, pará [Roberto cantarola numa melodia

⁵⁵ Durante os anos em que o mercado do Axé Music foi hegemônico na cidade, se construiu um discurso que classificava como alternativa todas as práticas musicais e espaços de shows que não estivessem vinculados ao mercado do Axé.

⁵⁶ Roberto Barreto, guitarrista do BaianaSystem, em entrevista concedida a mim em 23 fev. 2021.

próxima a de Faraó, sucesso do Olodum]. É sempre assim e Russo Passapusso brincava muito com isso na comunicação com o público (informação verbal)⁵⁷.

Usar os shows do Pelourinho para construir uma outra aproximação da música Pop da classe média, representada pelo BaianaSystem⁵⁸, com o Samba-Reggae já modificado pelo mercado musical que se formou em Salvador foi a tática que consolidou o Pelô como o espaço da cena de música Pop. O bairro, então, começa a passar por um processo de ocupação por bandas e artistas que dialogam com o estilo proposto pelo BaianaSystem e, aos poucos, passa a ser também um local para a cultura Pop de Salvador. A ideia de territorialidade sônico-musical, que permite perceber camadas de significados que são atribuídos aos lugares a partir das práticas musicais, é fundamental para o entendimento desse fenômeno. Não é que haja um processo de substituição e o Pelô deixe de ser ocupado por práticas musicais de Samba-Reggae mais tradicionais, ou que deixe de se relacionar com a indústria do turismo e perca a função de simulacro de uma identidade baiana essencialista e redutora. Com a chegada da cena de música Pop, mais uma camada de significados, ou seja, mais uma territorialidade é colocada em disputa.

Em 2019, Larissa Luz fez o show de lançamento do seu terceiro álbum solo também no Pelourinho (evento no qual fiz a pesquisa de campo preliminar apresentada no prefácio desta dissertação). Para a cantora, compositora e produtora musical tocar no Pelourinho é contribuir com o processo de ressignificação do bairro através da música, que já vinha sendo construído desde os anos 1980 pelo Olodum. A artista destaca uma espécie de simbiose que há entre a música e o conjunto arquitetônico do lugar.

O Pelourinho é carregado de história, é carregado de ancestralidade, acho que o bairro tem a nossa cara, tem as pedras, tem as paredes adaptada aos graves dos tambores, o Pelourinho pra mim faz eu me reconectar e ressignificar uma história que foi de dor. Tentar reescrever essa história e fazer com que aquele espaço passe a significar coisas boas pra gente. Então, acho que tem tudo a ver, porque é um cenário que tem tudo a ver com a música e com o discurso que está atrelado ao meu trabalho e, por isso, eu faço questão de estar sempre lá (informação verbal)⁵⁹.

⁵⁷ Roberto Barreto, guitarrista do BaianaSystem, em entrevista concedida a mim em 23 fev. 2021.

⁵⁸ Nos últimos anos, o BaianaSystem cresceu em termos de alcance e visibilidade e se consolidou como uma banda nacional, com agenda de shows frequente por todo o país. Assim, seus shows em Salvador reduziram de frequência e também passaram a atrair um público maior ao ponto de não caber mais no Pelô, que tem espaços para cerca de 1,5 mil pessoas; mas isso não fez a cena sair de lá.

⁵⁹ Larissa Luz, cantora, compositora e produtora musical, em entrevista concedida a mim em 26 fev. 2021

Aliada a esse fator simbólico, ela destaca a importância da estrutura fornecida pelo projeto Pelô da Bahia: “uma estrutura pra se fazer show é cara e nem sempre dá pra se fazer pensando em receita de bilheteria, porque a gente sabe que a realidade financeira do público que consome a nossa música é difícil” (informação verbal)⁶⁰. O show da cantora conta além dela com duas percussionistas, um guitarrista que também comanda uma aparelhagem de controle dos beats eletrônicos e duas dançarinas. Há também telões que projetam imagens que são fundamentais para a experiência do show (Ver Figura 20).

Figura 20 – Larissa Luz em show no Largo Tereza Batista em 09 de maio de 2019



Fonte: Produção do próprio autor

No último verão antes da pandemia, em 2020, as bandas ÀTTØØXXÁ e Afrocidade também utilizaram o Pelourinho para realizar as suas temporadas de show pré-carnaval. A banda Afrocidade também tem a mesma motivação que a cantora Larissa Luz: a possibilidade de contribuir para a ressignificação do Pelourinho e a infraestrutura proporcionada pelo apoio público. O grupo de Camaçari também necessita de uma grande estrutura para se apresentar. No palco, são 11 musicistas e 2 dançarinos, o que torna necessário um palco de tamanho

⁶⁰ Larissa Luz, cantora, compositora e produtora musical, em entrevista concedida a mim em 26 fev. 2021.

razoável e um equipamento de som de qualidade para equalizar tantos instrumentos. A infraestrutura oferecida pelo projeto Pelô da Bahia garante, então, as condições técnicas para a melhor apresentação possível da banda.

Em termos simbólicos, o grupo cria um paralelo entre os quilombos rurais de Camaçari e o Pelourinho. O grupo desenvolveu o projeto Afrobaile na cidade onde surgiu, que foi levado também para Salvador. O evento funcionava como um espaço de apresentação das músicas e coreografias da banda e buscava ser um espaço para sociabilidade da população periférica da cidade. Camaçari é, como muitas cidades baianas e brasileira, marcada pela desigualdade. Ela abriga um dos principais polos industriais do Estado e a sua orla faz parte do circuito de praias de luxo do Litoral Norte da Bahia, mas há também uma forte presença de quilombos rurais e áreas urbanas precárias. O Afrobaile, então, buscava dialogar com tradição quilombola da cidade, como ressalta José Macedo, cantor da banda: “Quando a gente começou a fazer os Afrobailes foi muito voltado para a necessidade de ter um lugar para tocar. [...] A gente vive essa realidade e era um meio de fazer um capital empreendedor ali e aquilombar⁶¹ nossa comunidade” (informação verbal)⁶². Na migração do evento para Salvador, o Pelourinho apareceu como o melhor espaço da cidade para abrigar conceitualmente a proposta de promover um espaço comunitário negro:

O Afrobaile em Camaçari ele surge de ter esse lugar, que é o quilombo [...]. E a gente se conecta com o lugar de maior resistência que existe na cidade de Salvador, que é o Pelourinho. Então, é como se nossos irmãos, a nossa ancestralidade tivesse chamando [...]. Pelourinho ele é a base de tudo que ensinou o povo preto. Trazer a resistência da nossa música conectada ao nosso discurso político, ao nosso contexto de aquilombamento [...]. E aí a gente começa a migrar o Afrobaile para esse lugar, porque o Afrobaile ele surge dessa necessidade de poder falar, [de ter] representatividade aqui na nossa comunidade, de empreendimento econômico da nossa comunidade preta. Então, quando a gente migra para o Pelô é meio que se conectar com essa história toda que sempre existiu. Esse quilombo aí que é o Pelourinho (informação verbal)⁶³.

Já o ÀTTØØXXÁ promoveu no bairro entre 2017 e 2020 o *Bailaum Blvck Bvng*, que também funcionava como uma temporada de shows pré-carnaval.

⁶¹ Apesar de ser um conceito desenvolvido no âmbito dos estudos étnico-raciais no Brasil, o termo aquilombar aparece aqui apenas como uma categoria nativa proposta pela Afrocidade e não como uma proposição teórica para entendimento do fenômeno.

⁶² José Macedo, cantor da banda Afrocidade, em entrevista concedida a mim em 28 jan. 2021.

⁶³ Idem.

Quando a gente começou a fazer nossos eventos, que era o Bota Pagodão, a gente fazia na Commons [Studio Bar]⁶⁴ e era para 350 pessoas. Olhe que a gente saiu em todas as casas de show que você imaginar pedindo pauta até a Commons abrir para nós. [...] Em Salvador tem esse vácuo entre um lugar de 350, 400 pessoas [...] até o Pelourinho, que já tem mil e tantas pessoas. A gente ficou muito tempo durante nosso caminho desfalcado desse lugar de médio porte [...], mas a gente encontrou no Pelourinho todo esse acolhimento que a gente buscava (informação verbal)⁶⁵.

O grupo corrobora com a percepção da relação com a história do bairro e a infraestrutura oferecida como motivação para ocupar o Pelô:

Por ser o lugar que houve muito sofrimento, acho que a gente vem para ressignificar a parada, celebrar. Somos seis com os meninos da percussão, seis pretos tocando ali no palco e eu acredito que a maioria da galera que cola no *Bailaum* é a galera preta. Então é ressignificar ali o espaço mesmo que foi de sofrimento e levar alegria pra galera (informação verbal)⁶⁶.

Fica evidente pelos depoimentos das bandas e artistas que há três fatores principais que tornam o Pelourinho um espaço fundamental para a cena de Salvador: a oportunidade de ressignificar a história do lugar; a relação com as práticas musicais já tradicionais do bairro, notadamente o samba-reggae; e o incentivo público, através das ações do projeto Pelô da Bahia. Pelourinho, ao pé da letra, é o nome dado a uma coluna de pedra ou de madeira geralmente colocada em um local público, normalmente uma praça, para realização de castigados. Esse instrumento de tortura foi largamente utilizado em diversas cidades durante o período da escravidão do Brasil e, em Salvador, ele ficava na região que foi batizada com o seu nome. Mesmo que esse objeto histórico não esteja mais lá e nem haja nenhuma forma de menção a ele, sempre há essa relação simbólica com a carga de violência na relação com essa região do Centro Histórico de Salvador. Foi também nessa região que cidade que uma parcela da população negra foi marginalizada num processo de abandono do poder público, o que gerou uma consequente condição de segurança pública vulnerável. A possibilidade de tornar o Pelourinho um palco de

⁶⁴ Casa de show que ficava no Rio Vermelho que em junho de 2021 publicou um comunicado em seu perfil no Instagram no qual informava que tinha devolvido o espaço físico para o proprietário para evitar o acúmulo de dívidas com aluguel e não sabia se voltaria a ocupar um espaço físico, mas dava a entender que continuaria as atividades da marca nas redes sociais. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQhR4pAhqNg/?utm_source=ig_web_copy_link>. Último acesso: 01 ago. 2021.

⁶⁵ Rafa Dias, produtor musical e cantor do ÀTTØØXXÁ, em entrevista concedida a mim em 17 fev. 2021.

⁶⁶ Chibatinha, guitarrista do ÀTTØØXXÁ, em entrevista concedida a mim em 17 fev. 2021.

celebração da negritude é uma forte motivação para as bandas e artistas dessa cena, pois significa construir outras referências, agora positivas, para o bairro.

Apesar de não ter realizados muitos shows no Pelourinho, a cantora e compositora Luedji Luna já fez algumas apresentações no bairro, principalmente durante o Carnaval. Ela consegue sintetizar o sentimento expresso por agentes da cena em relação à ressignificação do lugar através da música:

Em entrevista, me perguntaram como me sentia cantando no Pelourinho e eu falei exatamente isso: ressignificando aquele lugar. É o lugar da dor, nasce como um lugar de opressão e aí a gente volta para retomar. Aquele lugar não era nosso, é o lugar do colonizador, que criou aquele território para oprimir e a gente toma posse da chibata, do tronco e daquele território para trazer beleza. Trazer uma outra a figura negra, a figura do indivíduo negro em outro lugar, no lugar no palco, um lugar acima, em outro patamar (informação verbal)⁶⁷.

O samba-reggae, o Olodum, as rodas de samba, os bares de reggae e todos os ensaios de diferentes blocos afros de Salvador são práticas musicais que caracterizaram o Pelourinho como um espaço da música de Salvador, mesmo antes da chegada do BaianaSystem e das outras bandas e artistas da cena Pop. A circulação pelo bairro na pesquisa de campo prévia, digamos assim, me permitiu perceber que havia na noite do Pelourinho um excesso de pessoas circulando pelas ruas do bairro e ocupando as bordas e as filas para entrada nos shows. A isso se somava a proximidade dos largos e as ruas estreitas, que fazem com que o som de um evento vaze no espaço do outro. Tudo isso gera uma comunicação inevitável entre as diversas práticas musicais atuantes no bairro. Assim, tocar no Pelourinho é se comunicar com todas as territorialidades sônico-musicais que são propostas ali e o processo de transformação musical do BaianaSystem é um exemplo de como houve uma contaminação entre elas.

Em relação ao terceiro ponto, vale destacar o que Straw chamou de consequências imprevistas das políticas públicas. No texto, o autor propõe pensar como “as políticas públicas de todos os tipos ajudam a formar os espaços nos quais as cenas culturais surgem como momentos da vida coletiva de uma cidade” (2013, p. 22). No texto o autor observa como a cena disco de Montreal nos anos 1970 não teve um incentivo direto do poder público, mas se forjou nas brejas de uma série de regulações:

Leis para vendas de álcool, regulações de zonas municipais e regulações para exibições públicas que controlavam o uso de gravações musicais como entretenimento, as regulações canadenses de conteúdo para encorajar a execução de música canadense

⁶⁷ Luedji Luna, cantora e compositora, em entrevista concedida a mim em 22 fev. 2021.

(ou música em francês), regulações de tarifas de importação para os discos estrangeiros, acordos entre as casas noturnas e sindicatos de músicos locais e assim em diante. Generalizando um pouco mais, a cultura disco de Montreal dependia de uma base demográfica que era ela mesma o produto de leis e tendências de imigração, regulação linguística e políticas educacionais que transformaram Montreal na base de quatro grandes universidades. Devemos somar a isso aquelas políticas e tendências econômicas que tornaram o declínio da vida noturna no centro de Montreal muito menos dramática nos anos 1970 do que para outras cidades norte-americanas (ibid.).

No caso da cena de música pop de Salvador e a relação com o Pelourinho passa pelo aproveitamento dos projetos Pelourinho Cultural e Pelô da Bahia. Ambos tinham como intuito promover uma programação cultural para o bairro, mas além disso foram peças-chave na formação dessa cena marcadamente negra e ativista por possibilitar uma estrutura profissional de apresentação em um espaço da cidade que possibilitava a construção de um discurso reforçava valores fundamentais para a cena. Tocar nos largos do Pelô era se relacionar com as práticas musicais tradicionais do lugar, ou seja, com o samba-reggae e o Olodum; era promover uma ressignificação da história do bairro, marcado pela exploração e tortura de negros e negras escravizadas no período colonial e pela marginalização da população negra até a intervenção urbana promovida na década de 1990. Todas essas são motivações identificadas nas falas de bandas e artistas entrevistadas para esta pesquisa. Apesar de nada disso estar no cerne da política pública, ela foi o instrumento que possibilitou essa construção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Música baiana é um tema tão amplo, quanto instigante. O mesmo vale para cenas musicais, cultura pop e negritude. Juntar tudo isso em uma pesquisa de mestrado se revelou no percurso um trabalho muito mais árduo do que o imaginado. O esforço que busquei empreender aqui foi o de mergulhar na produção de bandas e artistas que atualmente estão em evidência e propõe uma série de rupturas com uma certa imagem do que é a música baiana, calcada na ideia de terra da alegria. Buscava entender como essa produção aciona o ativismo negro e se relaciona com a cidade, para atualizar referências musicais negras, como a dos blocos afros, e rearranjar as forças no mercado musical soteropolitano.

Os trabalhos de BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna, ÀTTØØXXÁ e Afrocidade serviram de portas de entrada para as questões levantadas. A partir desses trabalhos, busquei entender como o ativismo negro se materializa nos produtos midiáticos da cena, como canções, videocliques e postagens em redes sociais, para então buscar nas entrevistas com as bandas as motivações para realização desse trabalho, em particular as motivações para a ocupação do Pelourinho. A partir do conceito de cenas musicais, é possível estabelecer a relação que se constrói entre as práticas musicais e os espaços urbanos, mas é pela articulação entre os conceitos de cultura pop e negritude que foi possível compreender como essa produção musical se conforma.

Enquanto pelo caminho das cenas musicais, foi possível observar que os repertórios compartilhados desenham o grupo de bandas e artistas que interagem entre si, constroem um público comum e formam uma territorialidade sônico-musical no Pelourinho, foi pela articulação entre cultura pop e negritude que a potência política do fenômeno se mostrou. Somente com essa articulação que foi possível compreender a complexidade que existe no ato de realizar um show vestido com uma camisa escrito “Fogo nos Racistas”: pelo conceito de cenas, compreendi a importância do show; pela articulação Pop-Negritude compreendi a importância da escolha do figurino. O primeiro aspecto separado do segundo não daria conta do fenômeno dentro da perspectiva que busquei neste trabalho.

A possibilidade de circular nos shows, ver esse fenômeno se desenhando na minha frente e fazer da minha experiência de pesquisa um movimento de deriva era o que mais instigava e me movia nesse processo. Queria entender *in loco* como as questões relacionadas à cena se apresentam, como as territorialidades sônico-musicais estavam sendo construídas, experimentar com o olhar de pesquisar a sociabilidade da cena. Eu me questionava: será que questões

que ficavam escondidas quando a minha motivação era apenas curtir um show do BaianaSystem, de Larissa Luz ou de Luedji Luna iriam se acender agora? Quais são elas? Era isso que, do ponto de vista pessoal, eu buscava experimentar com essa pesquisa. Além de todos os desafios que uma pesquisa sobre um fenômeno contemporâneo, vivo impõe, tinha o desafio de me entender nesse outro lugar e buscar sair de armadilhas como o pertencimento essencializado.

A pandemia colou o desafio de buscar analisar a dimensão espacial sem ir ao território. Percebo que a impossibilidade de fazer a observação participante comprometeu o objetivo da pesquisa de analisar uma reterritorialização do Pelourinho pelo ativismo negro na cena, contudo outras reflexões não menos importantes foram constatadas através das entrevistas com agentes da cena. Em todas as falas ficam evidenciadas a busca por uma conexão com o histórico de resistência que o território do Pelourinho representa. De um espaço de tortura de pessoas escravizadas durante o período colonial, o bairro se tornou uma referência de mobilização e celebração da cultura negra. Mais do que promover um reterritorialização no Pelourinho, o que concluo é que a chegada dessas bandas e artistas no bairro do Centro Histórico de Salvador aproximou a musicalidade da cena de uma tradição da música baiana, com os diálogos mais diretos com as práticas musicais mais do lugar, notadamente o samba-reggae e o pagode baiano.

Esse movimento também foi observado quando analisei a materialização do ativismo negro nas produções das bandas e das cantoras. A articulação Pop-Negritude permitiu perceber como símbolos tradicionais do movimento que busca conectar a situação de precariedade atual da população negra com os povos escravizados no período colonial são constantemente atualizados. As referências ao candomblé e a construção de um entendimento para ancestralidade estão presentes de maneira ampla nas letras e nas escolhas sonoras e imagéticas, seja pela instrumentação, seja pelas células rítmicas abordadas, seja pelas metáforas construídas nos vídeos e nas letras. Porém, não é um movimento de reprodução, mas sim uma recriação com elementos que mostram a possibilidade de reinvenção e, portanto, de continuidade no futuro. O Pop Negro da cena é político, porque se utiliza ferramentas disponíveis para fazer da sua visibilidade um espaço de questionamento e incomodo. Não há apaziguamento, como buscava fazer o Axé Music, há enfretamento contra o racismo e celebração da cultura negra, como faziam os blocos afros.

Portanto, o ativismo negro na cena de música pop de Salvador se materializa tanto na produção musical midiática, quanto nas motivações para ocupação do Pelourinho. É a construção de uma relação com o candomblé para absorver valores e sonoridade e pensá-lo como uma

manifestação positiva de fé; é abordagem de propostas do feminismo negro, que coloca em discussão o não enquadramento da mulher negra nas reivindicações clássicas tanto do movimento de mulheres, quanto no movimento negro; é no entendimento da noção de ancestralidade, que tece uma narrativa que expõe séculos de opressão à população negra; é na apresentação dos diversos contextos de precarização de corpos negros, seja pela violência, seja pelo cerceamento de oportunidades, entre outras questões; é por buscar incluir nas suas narrativas a função de ressignificação de um espaço de tortura como o Pelourinho. A abordagem da análise de produtos midiáticos junto com entrevistas em profundidade se mostrou bastante produtiva para captar a construção das mensagens que formam o ativismo negro, mas não deu conta de avançar para pensar esse ativismo articulado com o espaço urbano. Foi possível apenas captar as motivações para a ocupação do Pelourinho, mas não enxergar que reterritorializações e outros significados estavam sendo colocados.

Algumas questões se apresentaram no decorrer do processo e não foram aprofundadas nesse trabalho. A primeira delas é o processo de tradução das claves rítmicas afro-baianas, como samba-reggae e ijexá, para a linguagem dos *beats* digitais. Há uma centralidade nessa questão para o entendimento da proposta musical que a cena traz, porém a necessidade de conhecimentos da musicologia impediu que o assunto fosse melhor explorado. Consigo captar que esse movimento tem uma relação com o desafio vivenciado pelos blocos afros para sua inserção no mercado fonográfico nos anos de 1980. A necessidade de desenvolver uma técnica de gravação que capturasse a energia dos sons dos tambores tocados nas quadras dos blocos afros foi um limitador para a inserção dessas entidades no circuito comercial de vendas de discos durante os seus primeiros anos, mas a superação desse fator possibilitou que a música dos blocos afro chegassem em outros espaços. A mesma relação de ampliação de horizontes parece estar colocada aqui: trazer a sonoridade dos blocos afros para o universo dos *beats* digitais tem potencialidades de fazer essa música negra disputar outros espaços no mercado da música e ampliar o alcance da sua proposta antirracista – e as bandas e artistas da cena têm contribuído para esse processo de tradução. É um fenômeno que cabe um olhar mais atento em próximos trabalhos.

Outra questão que fica em aberto é uma melhor delimitação da relação desta cena com o movimento do pagode baiano. Esse processo é ambíguo, se faz com aproximações e distanciamentos, mesmo em relação às questões étnico raciais. Percebo que são cenas distintas, mas que se cruzam e a banda ÀTTØØXXÁ é um agente que promove essa conexão. Enquanto a cena que observo parece ser mais fechada, com um diálogo mais direto com um público intelectualizado, ligado a discussões mais acadêmicas sobre negritude e suas interseccionalidades,

a cena do pagode baiano se mostra mais próxima do que Gadea (2013) definiu como pós-africanidade. Ou seja, na cena que observo há mais apelo ao discurso político pedagógico tradicional do movimento negro, enquanto o pagode se mostra mais alinhado a uma perspectiva de prazer e superação de dificuldades cotidianas da vida urbana, como a alta carga de trabalho, as baixas remunerações e as poucas oportunidades de desenvolvimento pessoal.

Ainda sobre a relação entre a cena de música pop de Salvador e o pagode baiano, foi possível observar que este tem uma maior capilaridade na juventude negra da cidade. Portanto, não vejo que seja possível afirmar que a música negra soteropolitana hoje seja majoritariamente ativista, pois a sua principal expressão não tem no ativismo um aspecto central. O lúdico e o jocoso são mais explorados entre as bandas e artistas de pagode – e essa também é uma questão que separa essas duas cenas musicais. Contudo, o *groove* arrastado é uma célula rítmica presente nos dois movimentos, existem figuras que circulam por espaços de ambas as cenas, entre outros elementos que se cruzam. Por isso, concluo que existe uma relação ambígua e percebo que uma observação mais detalhada sobre os movimentos de fertilização cruzada, como coloca Straw, entre a cena de música pop ativista e a cena de pagode baiano parece promissora.

Por hora cabe ressaltar a relevância que a cena tem para a cidade. A capacidade de mobilização desse grupo deu força para um movimento que, junto com a mudança nas políticas públicas, colocou em xeque o modelo de Carnaval-negócio estabelecido no final dos anos de 1980 e que ainda hoje atua no jogo de forças para definição do formato da festa; contribuiu para a ampliação dos Trios Independentes e para torná-los o principalmente modelo do Carnaval de Salvador atualmente; também abriu portas para que a música baiana fosse repensada a partir de outras perspectivas que não a da terra da alegria. Portanto, há uma centralidade desse fenômeno nas questões que relacionam música e cidade que consegui captar nas análises realizadas a partir da articulação dos conceitos de cenas musicais, cultura pop e negritude.

Para o campo da Comunicação, esta pesquisa contribui apontando possibilidades de pesquisa que pensem a influência de questões étnico raciais nos processos comunicacionais, além de levantar possibilidade de incluir o espaço urbano nesses fluxos. Ela se insere ainda na rede de pesquisa em Comunicação e Música, que se articula nos principais congressos do campo, como o Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação) e na Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). Dentro da rede, as contribuições que trago são de pensar as potencialidades políticas do Pop e os aspectos raciais embricados nos fenômenos da Música Pop.

Portanto, a cena de música pop de Salvador, a partir das análises desenvolvidas nesta pesquisa, 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 e, a cena analisada aqui, é um fenômeno contemporâneo que tem potencialidade de rearranjar algumas desigualdades e opressões causadas pelo racismo. Examiná-la no seu estágio atual e compreender como ela se constituiu até aqui e sua dinâmica de funcionamento certamente traz um entendimento capaz de fundamentar a proposição de ações por parte do poder público, da iniciativa privada, da sociedade civil, ou mesmo da própria cena, para impulsionar esse processo de transformação que dela emerge.

Para a cidade de Salvador, ver artistas negros ganharem visibilidade nacional e se constituírem como referências de inovação e renovação na música brasileira é um grande feito. Boa parte da produção musical da população negra da cidade foi subjugada pela indústria da música. No auge no Axé Music, durante a segunda metade dos anos 1990 até a primeira metade dos anos 2000, as entidades negras que conseguiram ganhar visibilidade tiveram que usar como tática a reprodução do modelo do mercado musical da cidade dominado pela classe média branca. As músicas dos blocos afros alimentavam o repertório das bandas de Axé Music, mas os lucros alcançados se concentravam com os donos dos blocos de trio. As referências eram as cantoras e cantores brancos, e como Luedji Luna colocou, “a invisibilidade de cantoras negras criou uma espécie de barreira simbólica para que meninas negras se vissem representadas nesse espaço”. É justamente a possibilidade de alterar essa estrutura, que, por mais que esteja mais no plano simbólico, tem a força de mexer com as motivações, a autoestima e os afetos de um conjunto significativo de pessoas. O poder de colocar em ação, de trazer para a disputa, de colocar em jogo outras possibilidades de existir, é a grande força dessa cena — e é, por isso, que a cultura Pop aparece como um espaço de fazer política.

REFERÊNCIAS

AMARAL, A.; SOUZA, R. V.; MONTEIRO, C. “De westeros no #vempraruá 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. Discos: Larissa Luz mergulha no Afrofuturismo. **El Cabong**, Salvador, 24 jun. 2019. Disponível em: <<http://www.elcabong.com.br/discos-larissa-luz-mergulha-no-afrofuturismo/>>. Último acesso: 1 set. 2021.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA INDEPENDENTE. **Análise de Mercado da Música Independente no Brasil**. São Paulo: [s.n.], 2020. Disponível em: <<https://abmi.com.br/wp-content/uploads/2021/05/RELATORIO-ABMI-2019-2020.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

BAHIA. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. Portaria normativa nº 279, de 06 de dezembro de 2017. **Diário Oficial do Estado da Bahia**. Salvador, BA, 07 dez. 2017.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

BERGAMO, M. Haddad se reúne com Erica Malunguinho, Luedji Luna e Vilma Reis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 jul. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2021/07/haddad-se-reune-com-erica-malunguinho-luedji-luna-e-vilma-reis.shtml>>. Último acesso: 16 ago. 2021.

BUTLER, J. **Corpos em Aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CAIAFA, J. Sobre etnografia e sua relevância para o campo da comunicação. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 28., 2019, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUC-RS, 2019.

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-321.

CASTELLS, M. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F. M. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, J.; JANOTTI JR., J. (Org.). **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

GADEA, C. A. **Negritude e Pós-africanidade: críticas e relações raciais contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

GONZALES, L. A Categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-81.

GUERREIRO, G. **A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GUMES, N. V. A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador. In: FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M (org.). **Cidades Musicais: Comunicação, territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulinas, 2018. p. 265-279.

GUMES, N. V.; ARGÔLO, M. 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: 13 ago. 2020.

GUMES, N. V.; GARSON, M.; ARGÔLO, M. Por Acaso Eu Não Sou Uma Mulher?: Interseccionalidade em Luedji Luna e na cena musical de Salvador. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 30., 2021, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: PUC-SP, 2021.

HAESBAERT, R. Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2005. p. 6774-6792.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERSCHMANN, M. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: JANOTTI JR., J.; SÁ, S. P. de (Org.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p. 41-56.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

_____. Comunicação Música e Territorialidades: repensando a relevância das Cidades Musicais do Rio de Janeiro. **Revista Logos**. Rio de Janeiro: UERJ, n. 02, vol. 23, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/26124/19171>>. Último acesso: 16 dez. 2019.

_____. Um debate relevante envolvendo *ideias fora do lugar?*. In: _____. **Cidades Musicais: comunicação, territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulina, 2018, p. 7-15.

IQANI, M.; RESENDE, F. Theorizing Media in and Across the Global South: Narrative as territory, culture as flow. In: _____. **Media and the Global South: narrative territorialities and cross-cultural currents**. 1. ed. Nova York: Routledge Pub., 2019, v. 1, p. 05-17.

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://doi.org/10.29146/eco-pos.v19i3.5423>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

_____. **Gêneros Musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020. Disponível em: <<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/publicacao/generos-musicais-em-ambientacoes-digitais/>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MENEZES, M. Postagem no Instagram, 24 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CDBxR9CnNbY/>>. Último acesso: 18 ago. 2020.

MIGUEZ, P. A Emergência do Carnaval Afro-Elétrico Empresarial. In: Congresso Internacional da BRASA – Brazilian Studies Association, 9., 2008, Nova Orleans. **Anais** [...]. Nova Orleans: Tulane University, 2008. p. 96-111.

MUNANGA, K. A identidade negra no contexto da globalização. **Ethnos Brasil**. São Paulo: NUPE, março 2002.

_____. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.

NEY, T. Artistas baianos se destacam ao mesclar gêneros consagrados e inesperados. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 mai. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/artistas-baianos-se-destacam-ao-mesclar-generos-consagrados-e-inesperados.shtml>>. Último acesso: 18 ago. 2020.

OLIVEIRA, L. X. Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro. **IS Working Papers**, Porto, v. 3, n. 9, 2015.

_____. **A cena musical da Black Rio**: estilo e mediações nos bailes *soul* dos anos 1970. Salvador: Edufba, 2018.

PINHO, O. **“Baixaria”: o paredão-dispositivo**. Cachoeira: [s.n.], 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/26253961/_Baixaria_O_Pared%C3%A3o_Dispositivo>. Acesso em: 18 ago. 2020.

QUEIROZ, T. Cena Musical Decolonial: uma proposição. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 22, n.29, jul./dez. 2019. Disponível em: <<http://orcid.org/0000-0001-9311-846X>>. Acesso em: 02 out. 2020.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2009.

RINCÓN, O. O popular na comunicação: culturas *bastardas* + cidadanias *celebrities*. **Revista ECO PÓS**, v. 19, n.3. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v19i3.5420>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.

SÁ, S. P. de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, I. M. M.; JANOTTI JR., J. **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://doi.org/10.29146/eco-pos.v19i3.5421>>. Acesso em: 14 nov. 2018.

SÁ, S. P. de; CARREIRO, R.; FERRAZ, R. Apresentação: O Pop não poupa ninguém? In: _____. **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 9 - 16.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, S. P. de; CARREIRO, R.; FERRAZ, R. **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 19 - 33.

SOVIK, L. **Aqui Ninguém É Branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication 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.

_____. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-Compós**, [S. l.], v. 15, n. 2, 2012. Entrevista a Jeder Janotti JR. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/812>>. Último acesso: 1 set. 2021.

_____. Cenas Culturais e as consequências Imprevistas da Políticas Públicas. In: JANOTTI Jr. J.; SÁ, S. P. de (Org.). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 9-23.

TELLES, D. O novo som de Salvador. **Revista Muito**, Salvador, 12 abr. 2014. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/o-novo-som-de-salvador-1583626>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

TROTTA, F. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JR., J.; SÁ, S de (Org.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013. p 57-70.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 7-72.

APÊNDICE A – ENTREVISTAS

Entrevistas realizadas via videoconferência com as bandas e artistas que fazem parte do corpus de análise da pesquisa.

1. ENTREVISTA COM ROBERTO BARRETO

Roberto Barreto: guitarrista da banda BaianaSystem

Tempo de gravação: 57 min, 43 seg.

Realizada em 23 de fevereiro de 2021

Marcelo: Pronto, agora valendo. Então, foi um pouco daquilo que a gente conversou no final do ano passado, que eu tô fazendo essa pesquisa.

Roberto: Foi ano passado, não? foi ano retrasado. Foi 2019, né?

Marcelo: Não! Que eu comecei a fazer a pesquisa foi em 2019.

Roberto: Mas a gente se falou no passado, no meio da pandemia?

Marcelo: No finalzinho, ali pro telefone.

Roberto: Ah, por telefone. Tá! É porque teve uma presencial, né? Que eu fiz.

Marcelo: Teve, teve. Mas aquela entrevista que a gente fez foi pra Continente do lançamento do *Futuro Não Demora*, 2019. Mas é isso, a pesquisa eu tô observando essa cena que é uma cena que eu vi surgir, né? Tipo, sim. Eu falei como a Mahal, na sexta-feira, que eu vou ser daqueles velhos que falam assim:

- Eu vi o seu vaiado pro carnaval de Salvador.

E a ideia é entender quando a gente fala de cena, a gente fala muito dessa relação da música com a cidade, né?

Roberto: Sim.

Marcelo: Os espaços que vão sendo ocupados, vão criando um hábito no público e nos artistas e aquilo vai configurando uma rotina, né? De alguma forma, essa é uma cena que começa a ocupar o Pelourinho a partir daquelas temporadas que vocês começaram a fazer, foi o que 2012?

Roberto: 2011, é, por aí, talvez 2011 de uma maneira mais constante, assim, né? Porque final de 2019 sai o disco, 2010 a gente ainda não toca tanto assim, faz umas coisas no Vila Velha, tem viagem pra fora, final de 2011 começa a gente, 2011 para 2012, é isso aí. E aí começa a se ter isso com uma certa constância e configurando um pouco isso que cê fala, né? Tipo, ocupando um lado da cidade que não tava sendo ocupado, as pessoas voltando aí pra lá e começando a ter uma coisa de público mais definida assim, né? Se entendendo o que aquelas pessoas estavam até querendo da cidade, né? Nesse sentido.

Marcelo: Depois desse caminho que vocês começam a traçar ali nesses shows no Pelourinho, de alguma forma vai aparecendo uma geração que passa a ver o Pelourinho como esse espaço, né? De fazer shows e de ter um público que tem esse hábito de ir ao Pelourinho. E agora no meio da pandemia quando o Attooxa lançou um single, uma amiga minha fez um um tuíte que pra mim resumiu o que eu tô querendo pesquisar, assim num tuíte, ela falou assim:

- Devia ser proibido o Attooxa lançar uma música dessa quando eu não posso ir pro Pelourinho, tomar cravinho e dançar.

Que é um pouco dessa expectativa, né? Vocês lançam uma música, vocês precisaram parar de fazer show lá, né? Porque não tava mais cabendo, mas o Attooxa continuou, o Afro-cidade tem feito e virou também um espaço pra artistas de fora do estado virem fazer seus shows, né? Céu, Anelis (Assumpção), Curumin, a galera fica toda por ali. Então, eu queria entender assim, o que é que levou o Baiana pro Pelourinho lá nesse início dos anos 2010? Que era um espaço que não tava sendo ocupado dessa forma, né?

Roberto: É, eu acho que esse era meio que o entendimento do que era o público, do que a nossa música precisava. Aí tipo assim, a gente vinha de heranças ali por exemplo de Zauber, né? Que era um espaço ali na, cê sabe bem onde é ali, né? Na cidade baixa, naquela (Ladeira da) Misericórdia ali, que eu já tinha tocado antes ali com o Lampirônicos, que já tinha acontecido coisas, mas ali com o Ministério Público começa a ficar uma ida ali praquela região do Centro e a gente tinha feito algumas outras coisas assim, por exemplo, no Vila Velha, a gente chegou a fazer uma temporada no Teatro Vila Velha, fizemos umas coisas no Rio Vermelho também, no Portela e tudo, mas a gente já sentia que tinha um pouco isso, essa limitação do espaço e essa falta de um acesso mais direto mesmo das pessoas de uma maneira mais variada, viu? Rio Vermelho de alguma forma também faz um certo recorte ali nisso, né? Tipo, a casa, por ser um formato de casa tal, ele não tem a mesma expressão de uma coisa, vamos dizer assim, aberta, né? Como é, como acontece até na própria Zauber, mesmo sendo fechada e tinha

um pouco mais essa sensação. Então, acho que foi isso, né? O Pelourinho já tinha algumas coisas ali um pouco antes também acontecendo, mas eram muito pontuais, coisa ali no Pelourinho Dia e Noite, de alguns festivais acontecendo ali, né? Alguns festivais que já sinalizavam pra esse circuito de música independente, mas a gente conseguiu ter uma autonomia ali, vamos dizer assim, do que a gente conseguia fazer no palco, do que a gente conseguia montar ali de cenário, de de som e desse público que a gente conseguia ter um termômetro real, assim e as nossas músicas iam sendo construídas, tem muito isso, né? Assim, a gente tinha ideias, recortes, coisas ali e que a partir do momento que a gente conseguia tocar e ver e ter uma expressão de dança e ter o retorno direto, aquilo começava a fazer um sentido e aquilo também nos fazia como um laboratório, assim, né? Tipo, o Pelourinho tinha esse papel ali pra gente de um de grande laboratório do que a música podia acontecer ali com o público, né? E aí, a gente foi entendendo códigos, aquilo tudo ia, aquilo tudo mudava a dinâmica da música, o eletrônico que a gente usava ali, como é que aquilo ia funcionar junto com com percussão, junto com uma coisa que inevitavelmente o Pelourinho trazia, né? Vamos dizer assim, a herança do que se tem ali de percussão, de relação com o tambor, de expressão mesmo de uma maneira que a gente aqui que é daqui da Bahia, a gente consegue sentir aquilo, né? Quando aquilo tá solto, quando aquilo tá, como você, às vezes, conseguiu ver depois de um tempo também na festa do Rio Vermelho e tudo. Quando você começa a sentir aquela vibração de um show mais, de alguma forma, engessado nesse sentido. E o Pelourinho nos dava essa liberdade. Então, acho que foi isso, foi uma construção mesmo desse espaço, se entendendo, enfim, as dificuldades que se tinham pra poder fazer, da forma que a gente fazia, o entendimento de um mercado que começava a aparecer, no sentido de como é que você constrói aquilo, como é que você faz aquilo ficar autossuficiente e que as pessoas possam ir e depois também de um tempo a gente começou a ver outras pessoas que não iam nesse momento inicial a ir pro Pelourinho, né? Então, isso também dava um panorama que foi também o que acabou resultando de alguma forma heróica (??), como se fosse o que preparou para o que aconteceu depois do carnaval, por exemplo, com o Baiana System com as coisas que a gente começou a ver, esse entendimento do carnaval que se fala inicial das pessoas verem ali, aquela linguagem no meio do carnaval, aquela comunicação, no Pelourinho era pra poucas pessoas, inicialmente, no sentido de que aquilo era. Mas depois se entendia que aqueles códigos e aquelas coisas conseguiam funcionar e tinham uma relação direta com aquele espaço, não era uma coisa, tipo, como às vezes, soava, né, um festival de música tal, com sons que não tinham necessariamente muito a ver e chegavam ali e ficava meio uma coisa estranha. Pras próprias pessoas lá, né? Pras próprias pessoas que circulavam já ali, muitas vezes a gente sentia isso, chegava pessoas ali, gente ia pra ensaio do bloco afro,

gente que ia pra outras coisas que tinham aquele circuito e chegavam no show e não se sentiam estranhos. Então, eu acho que teve esse papel.

Marcelo: Então, de alguma forma teve um diálogo com o tipo de música que já rolava no Pelourinho, né? Tinha um público que já costumava ir, já tava acostumado ao Pelourinho, independente do Baiana (System), por causa do Olodum, do Cortejo Afro, do Ilê (AIyê), das rodas de samba todas que rolavam por lá, que eram pouca música mais tradicional, digamos, popular/tradicional, né?

Roberto: Sim.

Marcelo: E vocês chegam com um diálogo com uma música mais global, né? Tipo assim.

Roberto: Sim.

Marcelo: Trazendo música eletrônica, trazendo muita Jamaica que, né? Assim, nesse primeiro momento tinha muita influência do...

Roberto: Sound System. Sim! Muita, muita. E a gente fazia, via esse entendimento de como o Sound System se aproximava da comunicação, por exemplo, do Samba Reggae, né? Da forma ali dos caras cantarem com o tambor, da comunicação, do pergunta e resposta o tempo todo, sabe? O Samba reggae é isso, né? Pergunta e resposta, né? *E diga parabadá, ê, pará* (Roberto cantarola). É sempre assim, né? E Russo (Passapusso) brincava muito com isso na comunicação com o público, né? E a gente sentia isso, né? Que a gente tinha os elementos, né? Quando cê via ali mesmo com, tem a guitarra baiana ali, tá na história, cê vai tocar um frevo, cê toca aquilo que é mais enérgico, que cê toca o frevo, que cê toca aquilo dentro de uma história, as pessoas respondem. Então, a gente tá. Então, vamos tocar isso aqui mais pra vocês entenderem que é isso aqui que a gente tá tocando, que não é tal outra coisa. Enquanto cê Samba Reggae em cima ali, as pessoas respondem e aí aquilo, tá. Então, vamos tocar mais samba reggae aqui, vamos ficar aqui 15 minutos numa música tocando samba reggae e brincando e que vocês vão entender que são coisas que estão ali, gente. Só não tá cantando o que tá conhecido ali, mas tem elementos. E a partir dali também se construía coisas de brincar com coisas que ele já tinha de trecho de música e tudo, mas tinha muita coisa que acontecia ali, né? E tipo, ele também diz quem duvidou, tá? Aquela coisa que cê vai brincando com aquilo e vai tendo a resposta. Então, eu acho que o Pelourinho teve isso, quando você percebe que você toca num lugar e que aquilo não fica totalmente estranho ao que tem ali de energia, por exemplo?

Marcelo: E até que ponto a política cultural que foi, né? Colocada no Governo, a partir da mudança pro PT, com Márcio Meirelles na Secretaria de Cultura, um reentendimento da função de uma Secretaria de Cultura desvinculada da Secretaria de Turismo, um projeto pro Pelourinho deixar de ser apenas um equipamento turístico.

Roberto: Cara, isso pra gente foi fundamental, pra gente foi fundamental. Foi naquele momento que a coisa se possibilitou em várias frentes, né? Em várias frentes, essa é uma, o carnaval é outra, né? Em 2009 foi o primeiro ano do carnaval pipoca que eu fiz, inclusive no trio com Ramiro (Musotto) com Afrosudaka, mas eu já tinha participado dessa construção ali do Afrosudaka, do que poderia ser Ramiro dentro daquilo, que tinha participado disso com o Márcio (Victor??) diretamente, já ali como Baiana, a participação não era Baiana System, mas acabou sendo só eu, nesse, nessa saída. E no ano seguinte o trio em homenagem a Ramiro Musotto, que ele já tinha falecido, e o Trio Pipoca que a gente seguiu fazendo por quatro anos antes de chegar o Navio Pirata todos os anos. E a gente tocava também no Pelourinho, né? Teve o ano seguinte, 2011, a gente tocou em Recife, no Rec Beat, e depois tocou no Pelourinho, que foi uma coisa bem importante assim, tocamos com a participação de Pepeu Gomes. E paralelo a isso teve também os apoios aos editais, que era uma coisa que já acontecia nos outros estados de circulação internacional, né? De participação em 2010, a gente toca na China, por conta dessa coisa de...a gente tocou junto com Ilê Aiyê, a gente fez cinco shows junto com Ilê Aiyê, seis shows juntos com Ilê Aiyê na China, né? Então, nesse mesmo ano também, ali 2009 pra 2010, acontece o carnaval Ouro Negro, né? Uma revitalização ali dos blocos afros, do entendimento. Então, isso do Ouro Negro foi junto com o Carnaval Pipoca, por exemplo, né? Então, o fato da gente ocupar ali o carnaval e daquelas coisas que a gente vinha fazendo no Pelourinho, aquele público que tava ali, que ficava meio perdido no carnaval, tipo, quase com o palco do rock somente, né? Que era tipo assim, ah, quem não gosta de carnaval, porque eu sempre gostei e sempre fui pro carnaval independente de qualquer coisa, mas tinha um público ali que teoricamente não se identificava com o carnaval e que não tinha. Então, aquele público poder ir pro carnaval e ter coisas, né? Eu lembro de ter trio com Elza Soares, ter trio com Gerson King Combo, teve vindo várias coisas que começaram a vim pro carnaval, de uma maneira que não acontecia. Isso foi uma política que aconteceu e na verdade se criou um elo ali nacional, né? Porque você viu acontecendo isso em muitos estados, essa coisa de circulação internacional, os festivais começaram a ter incentivos através dos editais, né? Tentamos editais da Vivo, edital da Oi, vários editais que aconteciam de circulação também para os festivais que permitia isso. Então, os festivais cresceram muito nessa época, os festivais de música independente, né? E

junto com isso também, as tevês e rádios públicas. Eu acho que foi uma ação conjunta que aconteceu e que fez com que essa cena começasse a ter ferramentas que não se tinha, né? Então, no caso de Salvador, isso vai direto no carnaval, né? E Márcio Meirelles, no caso ele tem uma visão muito, muito de dentro e muito ampla do que é esse carnaval, né? Então ele era muito próximo também das coisas dos blocos, dessa discussão e de como isso poderia vim. Então, o carnaval Ouro Negro foi, eu vejo como muito importante, eu me lembro de assistir as primeiras coisas do Carnaval Ouro Negro e já ter um impacto dentro assim, de reaproximar isso da cidade e essa coisa desse carnaval pipoca dos trios que começou a quebrar uma lógica ali, que acabou resultando no caso, quatro anos depois, o Navio Pirata dentro do Furdunço, a Prefeitura que até então não tinha políticas nesse sentido, começou a ter que acompanhar isso estava se fazendo em nível estadual, né? Então começa a cair ali porque também se sentiu uma queda do mercado, né? O mercado tradicional ali dos blocos, das vendas, das negociações com as cervejarias e tudo, isso começou a mudar. Então, aquilo ali vinha com um frescor, vamos dizer de mercado e de público, sabe? Do que o público poderia ter com aquela participação. E isso se estendia, né? Esse público que sai ali do carnaval, que sai de um entendimento desse, ah, pô, eu vou ver, a galera começou a ir ver o Ilê (Aiyê), a galera começou a ir ver o (Afoxé Filhos de) Gandhy, começou a ver o Olodum, galera que começa a fazer isso, que começa a ir pros trios independentes, que, pô, eu quero ver Cascadura com Retrofoguetes no trio tal. Eu quero ver Márcio Melo com num sei, num sei quem em outro trio. As pessoas que começam a fazer isso, é o público que continua, por exemplo, frequentando o Pelourinho depois. E aí você começa a ter possibilidade desses outros artistas que não circulavam, começam a vim, né? Cê começa a ter Curumin vindo pra cá, BNegão vem pra cá, artistas que não circulavam, que eles não teriam como fazer isso por si só, tipo assim, ah, um contratante daqui vai contratar Curumin pra vim tocar, vai contratar Céu, naquele momento não. Aí eles vinham sempre dentro disso, ou dentro dos festivais ou pra tocar no Pelourinho, por exemplo. Com ferramentas que possibilitavam você montar um esquema ali, trazer três grupos que tem a ver dentro de uma história e tocar ali dentro do Pelourinho e pequenas ações também de festivais já acontecendo aqui, né? Festivais daqui, locais, que tanto valorizavam como daqui, como faziam essas conexões, traz Pio Lobato, a galera do Pará que tá começando com a história, vem pra aqui, toca e faz uma história e começa a tocar. Eu acho que é diretamente ligado a essas mudanças, vamos dizer assim, político-culturais que tiveram.

Marcelo: E no acoplado a tudo isso tem um discurso de pensar uma outra forma de ser música baiana, né? Porque Luedji me falou disso, Josyara me falou disso, da quebra de uma

expectativa que elas enquanto mulheres negras, cantoras de Salvador tinham quando começavam a apresentar a música delas, tipo assim, a expectativa de que viesse uma cantora de axé cantando sorrindo, com bailarinos e tal, sim. Aquela estética desenhada, né? Por Daniela (Mercury) e que foi assim, seguida pelas outras cantoras de axé e que quebra isso, né? E vocês quebram isso, Attooxa quebra isso, essa geração toda quebra com esse estereótipo do que é ser em música da Bahia, quer ser artista baiano. E também vem junto com um posicionamento em causas que são centrais assim, né? Na estrutura da organização, né? Se posicionar em relação a discriminações, a se posicionar e às vezes até em relações partidárias, e fazer esse funcionamento dentro de uma embalagem pop, né,

Roberto: Eu acho que é um conjunto de coisas, né? Nunca é uma coisa só. E aí, às vezes, a dificuldade de se entender o que é uma cena, o que não é uma cena, que é uma cena, muitas vezes, passa por uma série de coisas, né? Que tem a ver com o mercado, que tem a ver com com pensamentos em conjunto e aqui, como era uma coisa que antes que você falava, precisava ser feito uma quebra, muita coisa foi sendo feita, aprendendo, fazendo, trocando o pneu com o carro andando. Tipo assim, vamo fazendo, ninguém sabe como é, ninguém tinha parâmetro. Esse período que a gente tá falando aí, a gente não tinha referência. E a gente quando você começa a se falar com outros estados e com outras coisas, esse mercado também tinha esse preconceito, inclusive desse universo que a gente tá falando de música, de pessoas que querem em relação à Bahia, por conta dessa estética ou por conta desse universo do mercado do axé, enquanto o mercado enquanto indústria, se colocou, né? Mas, enfim, só como linha do tempo pra se entender lance Attooxa quando cê fala, Attooxa já é tipo bem depois, né? Ele quando, por exemplo, 2014, já cinco anos depois disso que a gente tá falando, eles ainda participam do Baiana como A.MA.SSA, num Carnaval e tudo, e que até Russo (Passapusso) cita ele na música Play Som Então, isso é 2014. Então, tipo, o Attooxa vai lá pra 2016, que é tipo rolar, tipo, já. E antes disso, por exemplo, eu me lembro de Larissa Luz, a Larissa Luz participa do trio do Baiana (System) em 2012, no carnaval junto com o BNegão. E eu me lembro de ter saído, por exemplo, do Araketu, ter buscado uma coisa dela e eu lembro do dia que eu eu me encontrei com Larissa no dia que ela tava se arrumando pra viajar pro Rio, pra tentar uma coisa lá e pra entender tudo a gente já sabia que, assim, do potencial e do tamanho artístico de Larissa, mas, por exemplo, ela tava fazendo uma coisa fundamental naquele momento, porque ela já era desse universo que você falou de axé. Então, eu acho que tinham coisas que aconteceram, que até ficam, quando Larissa começa a aparecer, porque também Larissa apareceu por fora primeiro, tipo, primeiro, aconteceu lá pra depois voltar pra cá, as pessoas esquecem desse caminho,

entendeu? Então tinham coisas acontecendo, que foram mexendo com esse mercado que cê tá falando. Eu me lembro disso, de Larissa, e todo mundo meio assim, porra, Larissa, saiu do Araketu, não sabia como ela tinha essa herança e esse conhecimento mesmo de como era esse universo, de como era cantar no trio, do que era o samba reggae, do como era aquela comunicação e tudo. E ela formatou isso pra uma coisa que tava se indo artisticamente, aquilo já não tava dando conta. E ela faz um, vamos dizer, uma movimentação importante nesse sentido. Josy (Josyara) também já é bem depois de... Josy, por exemplo, ela já traz uma outra coisa que ficava um pouco escondida, que é a Bahia do interior, né? Que é um pouco disso que Russo fala, Russo é de Senhor do Bonfim. Então, quando ele chega aqui, que começa ver as referências, às vezes, a gente é muito cegado pelo que acontece em Salvador. E a gente esquece esse resto do gigante do que é a Bahia e que isso reflete aqui. Então, Josy quando chega e que apresenta o que ela apresenta aqui, que eu acho que é uma das coisas mais originais que se tem hoje, assim, em termos de porque ela consegue juntar tudo numa coisa só. Tipo, uma composição muito forte, muito original, um jeito de tocar violão, uma maneira de cantar e um posicionamento muito definido ali dela, sabe? Então, eu acho que isso tudo vinha caminhando junto e eu acho que o Baiana tocou em pontos que são, vamos dizer, difíceis, que nesse sentido, a gente tanto tava transitando ali nesse universo desses festivais independentes que a gente tá falando, dessas coisas, como a gente caiu dentro do carnaval de uma maneira direta, assim, sacou? E começamos a pegar o que, aquilo do Trio Pipoca, que quando o carnaval pipoca começou assim, tá se desmontar, até por conta do desmonte político que já começava a acontecer também Márcio (Meirelles), gente, já tava indo pra lá, outras coisas, a gente meio que ficou naquilo, né? Ficou no carnaval. As próprias pessoas desse universo não estavam necessariamente no carnaval, ou não gostariam de estar porque de alguma forma aproximava disso, desse estereótipo quando cê tá falando, entendeu? eu acho que ajuda a quebrar isso, junto com, por exemplo, a festa de Iemanjá, né? A festa de Iemanjá tem um papel importantíssimo nisso e o Ministério Público, por exemplo, é fundamental nisso, o Ministério Público ali, com todo mundo que passa pelo Ministério que começa a dizer: ah, eu posso ir pra uma festa popular e tá num lugar tal. Então, quem faz isso é o Ministério Público, antes até disso, que a gente tá falando do carnaval e das coisas. Então, é legal que as pessoas, às vezes, as pessoas entendam essa linha do tempo, como acontece e o que está acontecendo agora, né, como uma consequência que, às vezes, as pessoas tentam entender como uma cena, como que, a gente tá falando de um período longo nessa brincadeira, a gente tá falando de 12 anos, né? A gente tá falando de 12 anos. Então, é bastante coisa, é bastante coisa, né? Quando cê fala, outro dia, quando cê pensa isso, 12 anos, com todas essas modificações que vem acontecendo. Então, às vezes é difícil você fazer um recorte de

uma cena, porque às vezes existe acontece num período, num período tal, aquilo tá acontecendo, dois anos depois aquilo já mudou, por exemplo, a maioria desses artistas num moram mais em Salvador. Em o Baiana mesmo do tamanho que tava não mudou, num saiu de Salvador. Muita gente achava que a gente já morava no Rio, morava em São Paulo. E a gente ainda continuava em Salvador, o que é muito doido no sentido de mercado. Então, muitos desses artistas que estariam aqui, que poderiam tá fazendo essas temporadas, seguindo ali no Pelourinho, que você tá falando, já não morava mais, ninguém mora em Salvador. Se você pensar, não tem ninguém morando em Salvador. É um pensamento de cena que é difícil você entender essa cena, não é simplesmente pelo fato, é tipo, é tipo o Lucas Santana. Lucas Santtana mora no Rio (de Janeiro) há 25 anos e ele tem uma influência enorme nisso tudo que aconteceu, mas não necessariamente ele tá dentro de uma cena, entende? Em cena enquanto, mas as vezes as pessoas esquecem a importância de Lucas Santtana pra isso, né? O Eletro Bem Dodô é de 2000, fez 20 anos agora. Então, é tipo, alguns anos antes disso, né? Que já traz essa coisa dessa música, desse entendimento do que pode ser uma música baiana com outro olhar que não esse olhar, não sei o que, mesmo ele bebendo diretamente nessa fonte, compondo pra Daniela (Mercury), compondo pra (Carlinhos) Brown, compondo pra Timbalada, sabe? E fazendo o trabalho dele. Então, Lucas é um pouco anterior a isso, é uma linha de tempo grande e que às vezes se tenta fazer um recorte de momentos como uma cena, o que é difícil, diferente de uma coisa que aconteceu no Manguebeat num determinado momento que você teve ali, sei lá, talvez 5/6 artistas juntos que saíram dentro da história com um caráter de um manifesto, um pensamento, uma coisa de uma outra maneira que já tem a ver com o que ele já fazia no próprio carnaval deles, a aproximação desses artistas com o carnaval já é diferente da nossa, né? É muito mais ligada nisso, tanto é que eu acho que uma das coisas que fez com que o Baiana chegasse em Recife foi a gente tá apontando pra isso, né? Eu me lembro que é coisa da guitarra baiana e dos tambores de samba reggae e tudo, foi o que chamou a atenção deles no baiana, no sentido de: ah, tá OK. Então, isso aqui, né? Então, a gente teve que aprender com isso.

Marcelo: E essas relações, enfim, esse tempo longo assim eu vejo que tem um caminhar dessa cena que vai se estruturando e que talvez a gente já possa pensar em mais de uma geração dessa mesma cena, né?

Roberto: Sim, a gente já é velho, né? Porque ainda tem isso, eu já começo velho. É porque as pessoas tem pouco isso, enfim, eu vejo isso muitas vezes nessa tentativa. Ano passado, se eu não me engano, teve uma coisa na Folha de São Paulo, tentando fazer um mapa disso da cena baiana. E aí, é muito engraçado, porque é sempre isso, a galera quer, tipo,

segmentar e explicar de um jeito tal e coloca assim. E a gente era tipo um gênero. (risos). A gente era gênero musical, tipo, ele não tava nem como uma linha, era um gênero, como se tivesse tido isso que cê falou, uma geração dentro de uma geração, né, dentro do que a galera já veio. Mas, eu, por exemplo, eu toquei 6 anos na Timbalada, por exemplo, entendeu? Então, e toquei com Ramiro Musotto que vem disso, e tem a Rumpilezz acontecendo no meio e às vezes as pessoas esquecem também a importância da Rumpilezz dentro disso, dentro dessa cena, porque a Rumpilezz conseguiu mostrar uma coisa ainda mais difícil que é dentro da coisa instrumental, que é dentro de uma coisa orquestral, conseguir colocar isso pro público, conseguiu trazer os elementos da música da gente, Leitires (Leite) vem disso, assim, Leitieres vem de várias coisas, mas, por exemplo, tava recentemente dentro ali como arranjador e maestro de Ivete (Sangalo), dentro de uma coisa. E ele consegue entender aquilo como o mercado, enquanto sai disso. A Rumpilezz é um pouquinho antes do Baiana. Leitieres me chamou pra ir no primeiro show da Rumpilezz no Teatro Gamboa, em 2006/2007, né, que era quando eu tava tocando com Ramiro Musotto, que antecipa também isso da coisa de música eletrônica com a percussão, porque ele já vinha fazendo isso. Então, eu toquei na Timbalada num período incrível da Timbalada, ali um pouco antes. Então, quando eu começo, eu já tô velho, tipo isso. Eu disse que eu tô falando do que cê tá falando de geracional. Então, isso faz diferença, tem idade, Junix tem minha idade, tocamos junto na Timbalada, né? e aí mesmo as outras coisas que vem acontecendo, de galera já tinha uma estrada nisso, né? Uma história de um caminho nisso. E aí, eu acho que tem isso geracional também, né? De como isso acontece e de como esse risco que cê fala é quase uma outra cena dentro da cena geracionalmente falando, né? Porque quando a galera, isso que cê fala do Attooxa, de outras coisas que chegaram agora Afrocidade, Afrocidade, tipo chegou dois anos. Eu tenho um pouco de mania disso, porque eu sempre fiz isso, né? Pra tudo assim. Eu tipo, sempre ficava pesquisando tudo quem gravou, quem não gravou, que não sei o que, sei o que e historicamente, eu tenho linha de tempo muito bem definida, assim, de como as coisas acontecem e às vezes as análises são um pouco e se passam basicamente nisso, né? Querem pegar um bolo assim, um negócio de 12 anos, não dá pra você jogar tudo isso ali dentro, entendeu? É um, é um caminho mesmo. E isso talvez você acabe, às vezes, tendo ônus e bônus disso, né? De quem, por exemplo, como cê falou, no caso do Baiana, começa a fazer isso ali no Pelourinho, que começa a fazer uma coisa, começa a mexer e de alguma forma essa ida pelo carnaval, e essa circulação dos festivais do Baiana, isso causa um impacto no sentido desse olhar que as pessoas tiveram pra cá. E algumas vezes a gente chegou a tocar junto com a Rumpilezz em festivais, era Baiana e Rumpilezz. sabe? Pra gente era uma sensação, por exemplo, muito parecida com o que foi tocar com o Ilê Aiyê em 2010 na China. Nesse

sentido, orquestras e ao mesmo tempo falando de células, matrizes rítmicas e e de referências de tudo que é como se a gente tivesse no mesmo lugar, no sentido, assim, de referências. Quando a gente ouvia o Rumpilezz a gente se sentia diretamente influenciado, sabe?

Marcelo: E tem uma questão que perpassa isso, é que por mais que a gente esteja de 12 anos não são projetos que acabaram, né? Tipo assim, o Baiana começou e segue e aí Josyara vem, Josyara influencia Baiana, Baiana influencia Josyara e como os projetos eles não foram acabando, né? Tipo assim, vocês começaram lá no início dos anos 2000, 2010, aí veio Larissa, aí veio Attooxa e isso foi se somando, né? Como se tivessem assim camadas. E quando a gente olha pra cena hoje, a gente, OK. Temos essas camadas todas aqui, alguns com os mais experiência, outros começando por agora, mas assim, quando a gente pensa de quem é a música da Bahia em 2021, conto com as promessas da música da Bahia, enfim, 2021, o disco novo do Baiana chega junto com um possível disco novo de Josyara, que ela tem gravado em casa e postado. Então, assim, nessa fotografia de hoje, a gente consegue perceber todas essas camadas.

Roberto: Exatamente, com certeza.

Marcelo: E a gente consegue perceber que, assim, tem uma diversidade interna e uma unidade também, né? Assim, isso que eu tava falando de Josyara.

Roberto: É, por exemplo, o primeiro disco de Josyara foi produzido por Unix, por exemplo, né? O segundo, Mansa Fúria. É produzido por Unix. João (Meirelles) trabalha diretamente com Jadsa, tem um trabalho junto com o Jadsa. E João talvez seja o que tenha mais tempo tocando direto no Baiana, João está desde de 2013, se eu não me engano, 2012/2013, já tiveram formações, já teve Chico Corrêa tocando com a gente e Chico Corrêa também é um cara que faz muito isso, por exemplo, tanto lá na Paraíba, como na cena, né? Ele caminha ali por vários lugares e traz isso. Isso que é que cê tá falando que acontece aqui, acontece lá, muito por Chico ali, né? Isso que eu tô falando da Paraíba. Então, cê vê isso que cê fala, a gente continua, João, é um cara importante nessa história do Baiana, nesse entendimento, nessa comunicação e ele tá ali produzindo e trabalhando junto com o Jadsa (Castro) e tinha um trabalho com o Ronei (Jorge), até pouco tempo, Tropical Selvagem, que são coisas que vão acontecendo ali e mas é isso, eu acho que também tem coisas que saltam a coisa da cena e caminha para lugares que as vezes não necessariamente precisam tá associados, mas tem uma força, por exemplo, Josyara é isso, Josyara tem uma força muito grande pra mim assim de tudo, sabe? De intérprete, de compositora, de instrumentista, sabe? Assim, é muito, ela é tipo, é muito pronto aquilo, sabe? Então, às vezes, isso caminha também fora disso, sabe? O fato dela tá em São Paulo, eu acho, nesse

caso dela, eu acho legal. Importante nesse sentido, sabe? Porque ela fica um pouco do que se tinha antes, né? Em outras gerações, aquela coisa assim de, sei lá, de Djavan ter que sair de Maceió e chegar ali e se firmar ali com o que ele tem, né? É um pouco isso, de alguma forma eu vejo um paralelo nisso. É um cara compositor de violão, de não sei o que, com influência nordestina muito forte, definida, não sei o que que vai chegar ali e vai se firmar e em algum momento ele precisa entender de onde ele vem ali, mas ele ia aos poucos crescendo artisticamente, independente disso, né? Que eu acho que um pouco esse exemplo de Josyara que a gente tá falando. E dentro dessas unidades que, né? Dentro de Salvador, essa é uma cena, eu tô eu tô usando no passado porque na pandemia não existe essa ocupação do Pelourinho e no pós-pandemia ninguém sabe o que que vai acontecer, né? Em relação a presença da música na cidade. Então assim, foi uma cena que até a pandemia, né? Tipo, até o carnaval de 2020 era uma cena que em Salvador se materializava muito no Pelourinho, obviamente com exceções, né? Mas assim, o Attooxa tava fazendo ensaio lá, Afrocidade estava fazendo o ensaio lá, a Josyara quando vinha tinha presenças e participações por lá, Larissa Luz lançou disco dela por lá, então foi o espaço da cidade que essa cena mais cativou, digamos assim né?

Roberto: Sim. Era sempre lá e Rio vermelho, né? Assim. É. De alguma forma, só que lá ainda abria mais, como sempre, e a coisa das casas no Rio Vermelho, nenhuma chegou a ter essa capacidade maior de gente e ter uma possibilidade de fazer, sei lá, pra mil pessoas, por exemplo. Cê num tem nenhum espaço pra mil pessoas lá, os espaços tudo eram pra 200/300 pessoas. Então, isso mudava muito, isso mudava muito o formato, né? Muda muito o formato.

Marcelo: E tem essas questões do tamanho, né? Porque era uma cena que pra Concha Acústica era pequena, mas pra Commons (Studio Bar) era grande e aí tinha esse meio termo. Tem a questão das pautas, Pelourinho e a estrutura que começou com Pelourinho Cultural, agora Pelô da Bahia oferece ali, naqueles espaço e tem esse trabalho muito forte de fazer dentro de uma linguagem de música pop, um posicionamento político, muitas vezes, né? Defendendo pautas. Que que sempre muito ligadas a, enfim, a questões diversas, mas que tenham um lugar ali da negritude de diferentes formas, né? A gente tava conversando que Larissa Luz, Luedji Luna e Afrocidade tem essa questão da negritude muito mais assim a frente no discurso deles por questões, enfim, de formação mesmo, né? A gente tá falando de cantoras negras e de uma banda também formada por pessoas negras e no Baiana isso também tá presente, principalmente no terceiro disco *Futuro Não Demora*, que teve aquele mergulho na ancestralidade e que também tá presente de alguma forma no que saiu do Navio Pirata, no Reza Forte.

Roberto: Você chegou a ouvir, cê chegou a ouvir?

Marcelo: Ouvi. Ouvi. A Reza Forte eu fiquei ouvindo em looping. O novinho pirata caiu, eu vim duas vezes só, porque eu fiz cobertura na live de Davi (Moraes) e do Olodum e aí eu estava super atolado.

Roberto: Eu gostei pra caramba da live Davi, sabia?

Marcelo: Foi, o trio, deu uma emperrada lá.

Roberto: No início, né? Quando eu liguei já tava, já tipo, uns 15 minutos depois, assim. E aí, quando eu vi, tava tipo, ah, tá começando, desculpa, aí, eu falei, teve alguma onda aí no início, mas eu já peguei, tipo, valendo. Já peguei valendo.

Marcelo: E aí queria refletir com você aqui é como o trabalho de vocês, né? Vocês Baiana e vocês, esse grupo de artistas da Bahia que pensa um outro jeito de ser músico da Bahia, como é que você vê essa relação entre a cultura pop e o ativismo e as pautas políticas, né? Nessa cena, né? Porque é uma cena que mostra pra gente possibilidades de trabalhar a política, alinhada com o pop, né? Porque o pop às vezes é colocado nesse lugar de oposição a política, existe os movimentos sociais e existe as bandas de carnaval e aqui.

Roberto: Entretenimento, entretenimento.

Marcelo: E vocês borram um pouco essas barreiras.

Roberto: É cara, eu não sei. Isso aí é bem amplo, né? Isso que cê tá falando aí, mexe com muita coisa, mexe com várias áreas e com várias coisas que a gente poderia falar muito e isso na verdade é em cima do que a gente se construiu, eu estou falando do Baiana, tá? Eu não posso falar pelos outros, mas assim, às vezes as pessoas...pra gente é muito, eu acho que tem a ver muito com essa geração, tem a ver muito com essa cena, tem a ver, é tudo muito nichos, acaba sendo, né? Nesse sentido, tipo, aqueles artistas que se posicionam, eu vejo cada vez menos artistas deixarem de se posicionar, porque é meio que ficou necessário pela situação que está acontecendo, né? Tipo assim, também existiu o vamos dizer, já que a gente vai falar de linha de tempo, então se a gente voltar aí 6 anos atrás, né? 2015/2014, né? 2000. Começou a ter uma mudança política muito séria nesse sentido assim, ladeira abaixo, de lá pra cá, politicamente falando no meu entendimento, foi justamente ali Dilma, toda aquela mudança, tudo que a gente viu até chegar no extremismo que estamos hoje, né? Então, assim, e ao mesmo tempo a coisa política, assim, como você falou aí, ela sai um pouco só da coisa político partidária, ou

político, ou de eleição, que se seja, e ela caminha por todas essas pautas que vieram. junto com isso, né? Então, quando você, cê fala que tem cantoras que são negras, que estão falando daquilo de uma maneira tal, mesmo que também eu não ache que toda cantora, por ser negra, tem que, que caminhar por uma coisa, num discurso identitário, num não acho, eu não acredito nisso. Mas, o nosso caso a coisa tem sido muito assim, eu vejo, agora, por exemplo, o Navio Pirata sai, esse disco sai no meio da pandemia que a gente fez e a gente, a gente não tem visto, a gente achou até que todos os discos iam ser muito em cima disso e isso acabou, a galera meio que pra aliviar, caminhou pra outras coisas. E a gente tá nisso, a capa disco é uma bandeira preta no Brasil. É um luto, é um luto e luta, né? Dentro disso, tem a ver com o posicionamento pra gente, a gente não consegue dissociar, né? Ou *Dois Cidades* tem muito disso, *O Futuro Não Demora* tem também elementos disso, mesmo que voltado também pra uma coisa histórica, ancestral mais forte, mas sempre esbarrando nisso. Se você ouve a música *Navio* é falando nisso, *Sul-Americana*, isso, né? Então, as músicas são falando. Então, a gente não consegue se dissociar e isso faz parte dessa nossa construção, né? As músicas falam isso e a gente acha que uma das funções que se tem é essa, né? Tipo, você vê que as e não, não é porque é uma coisa dançante, ou seja, pop, ou seja, que consiga chegar as pessoas, que ela não possa ter algum, ter crítica, ter posicionamento, tem, pelo contrário, a gente faz isso, é um laboratório disso o Baiana, apesar de que também tem coisas que a gente acha que tipo tem, você falar, por exemplo, de olha a raba, olha a raba, olha a raba, senta, senta, senta. É tipo assim, você, eu vejo gente dos dois lados fazendo, né? Então, não necessariamente você está ali falando você tá nesse lugar que cê tá falando dessa cena, vai fazer com que você vá ter um posicionamento político. Então, a gente, por exemplo, quando a gente, a gente não consegue fazer diferente, no caso do Baiana, no caso do Baiana, a gente for, Reza Forte é um pagode, se você olhar na sua essência, Reza Forte é um pagode, mas ele tá falando uma outra coisa, né? Se você for, for ver, enfim, as outras coisas que você tem forte, *Invisível* é o samba reggae, que o samba reggae já tem coisas disso e ele tá falando dos invisíveis. Então, a gente não consegue fazer dissociado, né? E a gente também acha que tem, tipo, assim, momentos que você poderia reforçando isso e tá mostrando aqui, por exemplo, ó, pô, você pode, cê pode ter um público, cê pode ter um mercado, você pode fazer uma música dançante, cê pode fazer uma música foda, que vai dançar, que as pessoas vão curtir, mas cê não precisa ficar senta, senta, olha a rala e mexe a bunda. No nosso caso, sacou? Então, a gente vê da própria cena da gente pessoas fazendo isso. Então, eu acho que é muito de como cada um quer se expressar artisticamente, independente da cena, porque os blocos afros sempre foram de protesto, os blocos afros vêm disso, vem de protesto e é de rua e é de dança e é de canto e as pessoas estarem na rua e tarem fazendo aquilo e e são músicas de protesto, né? os

sambas, o enredo muitas vezes, tão no carnaval e tão tendo esse papel. Então, não acho que seja uma coisa da nossa, uma coisa assim, uma exclusividade desse nosso grupo que vá fazer isso, acho que tem gente que faz, tem gente que faz dos dois lados. O que eu acho é que pessoas que caminharam só pelo entretenimento puro e simples muitas vezes tem um pouco de tem essa dificuldade de se posicionar, né? De se posicionar, mas eu acho que também essa cobrança eu não acho saudável, né? De porque o cara, enfim, porque o cara é negro, ele tem que cantar dessa forma e ser sempre, né? Ativo, político, se posicionar, entendeu? Ou porque a pessoa tem uma outra identidade de sexual, que quer que seja, ela tenha que falar daquilo e se posicionar por aquilo, isso depende de cada um, de como aquilo, porque senão você começa a fazer com que a arte vire uma coisa de mercado, né? Cê inverte, cê pô, não, agora tá a onda falar disso, eu vou falar disso, só vou falar disso. Ninguém fala só de uma coisa, né? Ninguém fala só de uma coisa, artisticamente falando.

Marcelo: Sim! E vocês se sentem pressionados por público, por mercado a manter o discurso ativista?

Roberto: Não, de jeito nenhum, até porque hoje em dia a pressão sempre existe de todo jeito, né? Porque você apareceu, cê postou um negócio, você vai ter 50 pessoas comentando uma coisa, 50 pessoas comentando a outra, 50 pessoa é rebatendo, 50 pessoa dizendo que tá legal. Então, esse termômetro é muito complicado. Uma coisa que a gente buscou o tempo inteiro nessa construção da gente é ter autonomia, né? Então a gente consegue ser independente, o que não quer dizer que a gente não necessite das coisas, das ferramentas do mercado e do público, mas a gente tem autonomia, artística, total. Então, a gente foi buscar isso, tendo nosso selo, tendo nossa editora, temos as formas que a gente se relaciona com marcas com mercado, é tudo em nome de preservar essa autonomia que ao mesmo tempo eu entendo que é a liberdade, né? Você tem uma liberdade a partir do momento que você tem o controle daquilo que você faz, se você não tem o controle daquilo, você perde essa liberdade, cê fica escravo da grana, ou fica escravo do que o mercado tá ditando. Então, se o mercado tá dizendo agora: ah, coisa legal é falar sobre o comportamento tal e tal e tal, aí você vê também, da mesma forma, um bocado de gente vindo: não vou falar sobre tal, tal, tal, tal, tal, entendeu? Então, isso não é uma liberdade. A gente tem tudo, né? A gente fala de água, tipo sabiá vem de Angola e abençoa, entende? É uma coisa que caminha e a identidade visual, o que se traz visualmente agregado também a coisa do Baiana, comunica muito, sabe? Então eu acho que a gente tem essa liberdade e a pressão sempre tem no sentido saudável disso, né? Tipo, a gente lança uma coisa, a gente quer entender como as pessoas assimilam aquilo, porque a arte só faz sentido a partir do momento

em que ela é exposta e assimilam aquilo, né? Senão você tá fazendo pra você, né? Mas quando sai o disco que você quer ouvir, que você quer entender, muitas vezes você faz com que você entenda aquilo que cê tá produzindo, né? E aí, num tô nem falando no sentido de ter crítica positiva ou crítica negativa, eu tô falando nesse sentido mais amplo mesmo, né? De que você colocou aqui e as pessoas começam a entender: porra, nesse momento o Baiana tá assim, já teve assim, já tá assado, tá caminhando desse jeito. Eu acho que passa por isso.

Marcelo: E nesses anos assim você consegue perceber que o Baiana já não ligou por que mares? Porque lugares assim?

Roberto: Cara, eu acho que uma coisa que a gente falava no início e que de alguma forma se perpetua, que as pessoas sempre perguntavam: pô, mas vocês, cês são o que? Cês são reggae, né? Aí dizia: ah, é também, né? Somos também. Ah, vocês são guitarrada, né? Tipo, fuleiragem. Ah, também. Ah, vocês são samba reggae? Também, tipo assim, não tem isso limitador. Eu acho que essa coisa de onde a gente caminhou, a gente foi tipo de *Calçada pro Lobato* e *Frevo Foguete* perguntando como seria os futuros Carnavais num disco de 2009 que aproximava de uma coisa e já tinha essa coisa meio, esse instrumental presente de uma maneira assim, tentando Roberto Mendes participa de uma música que ele nem canta efetivamente, ele fala e usa de uma maneira. Então, tem experimentação, tem dub e isso vai caminhando quando chega no *Duas Cidades*, ele vai pra vários outros lugares, mas eu acho que essa busca e entender essa essência nossa e essa nossa formação de cada um, porque também isso muito diverso, né? Dentro do próprio Baiana, isso é muito diverso, o que são as influências de cada um, o que cê tem, cê tem *Monopólio*, por exemplo, do disco novo, é um django? É um django que já vai pro outro lugar, que já tem muito a ver com as referências ali de Junix dentro, de João, quem falou. Nessa faixa eu nem gravei. *Monopólio* eu não gravei, teve mais uma que eu não gravei que eu não lembro agora nesse primeiro ato. Porque a gente também já tava trabalhando de outras formas, entende? Assim, a colaboração ali começa tipo, vem com os textos que eu tava escrevendo os textos que eu escrevo desde do Baiana, todos os textos do Baiana são meus. Então, eu escrevo os textos junto com o que Felipe (Cartaxo) tá fazendo e isso muitas vezes ajuda e com que o Russo tá o tempo inteiro vomitando e alimentando a gente de coisas e falando. Então, a gente vai, então, às vezes, a gente tá compondo e tá fazendo ali, sem nem pegar no instrumento, que é exercitando isso a máxima potência agora na pandemia. A gente meio que compõe a ideia do *Oxe Axé Exu* faz tudo sem pegar nos instrumentos, entendendo sentimentos quase, né? Eu acho que isso permite com que a gente caminhe por vários lugares, né? Tipo, o recital instrumental

cê vai ver, vai sair semana que vem, leva pra outro universo sim, né? Então, a gente não ficar refém da gente mesmo, né?

Marcelo: Velho, era isso sim, te liberar aí que eu imagino que a agenda deve tá lotada aí com os lançamentos todos.

Roberto: É, na verdade é isso, a gente tá fazendo em tempo real, né? As coisas, Russo tá hoje gravando voz lá com Secco (Bass) agora. Pra sair no outro ato. O de sexta-feira ele gravou semana passada, sexta feira agora ele gravou uma última voz, sabe? Aí agora ele começou a gravar do terceiro ato que tinham coisas que não tava prontas e Canja já tá mexendo na história. Semana passada eu gravei uma outra guitarra e mandei. Então a gente, aí eu tô hoje eu vou ter que sentar e escrever algo aqui sobre o resultado instrumental junto com o que Felipe tá fazendo de imagem e isso a gente muitas vezes pega aquilo e manda pra Ganja pra ele entender pra onde a gente tá indo no recital. Então, a gente tá fazendo, né? Tá fazendo. Então, a gente fez duas semanas direto de entrevista que foi puxado também, que é foda, porque é tipo, é uma continuação do tipo assim, a sedimentação do trabalho, é tipo. Sim. Ficou eu e Russo duas semanas, que tinha hora que a gente tinha que parar, assim, de noite, se falar no telefone: pô, tá. Então, vamos. Porque eu acho que a construção se faz nisso, né? Quando você lança e o pós, né? Quando você, tipo, tenta explicar ou tenta dar conta daquilo, daí as pessoas muitas vezes levantam dúvidas e eu sinto que quando você, tipo, aquele papo com Lorena (???), muita gente falou disso, a gente fez um papo ali que depois quando as pessoas foram ouvir o faixa a faixa, todo mundo ocupou, quando eu fui ouvir essa música, eu entendi tal coisa, quando eu é meio que isso é um outros sentidos que também tão sendo colocados agora a prova na pandemia, né? Porque a gente não tá tocando, tinha isso, né? Cê tocava, pegava três, quatro músicas, botava no show e começava a tocar e cê já entendia, a resposta vinha por outra coisa. Agora, tem muito isso, né? Você, tipo, faz e explica. É tipo isso.

Marcelo: Outros movimentos, né? Entendendo que realmente esse movimento de lançar o disco, ir pro show, todo mundo sabia fazer.

Roberto: Exatamente.

Marcelo: E enfim, que era, obrigatória, né, pô, cê vai lançar um disco e vai pra Paris?!. Vai fazer turnê, vai tocar. E aí, tipo assim, OK. Agora a gente não pode tocar, a gente lança o disco faz o quê?

Roberto: Exatamente.

Marcelo: Até pra que o disco tenha vida, né? Porque colocar o disco no Spotify num significa nada.

Roberto: Exatamente. Exatamente. por isso que o audiovisual pra gente agora veio tão importante, a gente já saiu com dois clipes, né? Nunca tinha rolado dessa maneira e clipe feito em parceria com a Tanzânia, os cara mandando imagem de lá, cê viu esse clipe?

Marcelo: Vi. Não entendi, mas eu vi. Vou ver de novo.

Roberto: É isso. Então, são processos bem doidos, assim, de disso que cê tá falando, de você qual é o próximo passo de um disco agora, que não tem show, né? Errei. A chance de cair num buraco sem fundo é grande, né? Caiu ali, cê lançou o disco, milhares tão lançando no mesmo dia outras coisas, né? Então, é isso. E ele feito em três atos também tem muito a ver com isso. Que fica uma coisa construída, a gente consegue ir pro segundo ato tendo um feedback, entendo coisas do primeiro, né?

Marcelo: Beleza então Betinho. Valeu. Então tá.

Roberto: E no mais, tudo certo?

Marcelo: Tudo certo.

Roberto: Massa, então. Falou. Valeu. A gente se fala. Qualquer coisa eu tô aqui.

Marcelo: Tá bom, valeu. Falou.

2. ENTREVISTA COM LARISSA LUZ

Larissa Luz: cantora, compositora e produtora musical

Tempo de gravação: 31 min, 48 seg.

Realizada em 26 de fevereiro de 2021

Marcelo: Você junto com outras bandas e artistas desta geração têm proposto uma nova música, no sentido da postura... Uma nova postura para a música baiana, uma outra forma de ser artista da Bahia, né? E aí eu queria saber de você, como é que foi a construção dessa sua identidade como artista? Não só do ponto de vista sonoro, mas também do ponto de vista do discurso, porque tem um ativismo ali colocado nas suas músicas e nos seus clipes.

Larissa: Bom, a musicalidade, né?! Dentro da perspectiva da musicalidade, eu sempre pesquisei os ritmos negros, brasileiros, mundiais, o resultado cultural da diáspora, né?! Ao redor do mundo. Então, sempre estive na tentativa de estabelecer um diálogo entre esses ritmos, entre essas nuances, né?! Que permeiam a cultura negra universal. Sobre a parte política, acho teve que momento de virada de chave, né? Eu sempre estive conectada também com esse modo de ser que se incomoda com as coisas envolta, que busca fazer alguma coisa por uma transformação e tal, social, eu sempre tive isso em mim. Mas dentro do meu trabalho artístico, isso se manifestou mais fortemente a partir do Território Conquistado, que foi meu segundo disco em carreira solo, onde eu pude me perceber mulher negra dentro dessa estrutura de produção, dentro dessa estrutura cultural e quis falar sobre isso por uma urgência minha e uma urgência que eu também percebia que era do meio que me cercava. Então esse disco, a partir desse disco, quando eu chamei Goli Guerreiro pra fazer uma pesquisa, pra me ajudar a construir um disco com base, com conteúdo, a partir desse momento, acho que eu decidi fazer da minha arte, realmente, ferramenta política, né? De uma maneira mais direta, sabendo que isso pra mim sempre foi, né? Porque só em existir, resistir e fazer, a gente já tá fazendo arte com política, né? Sendo nós mulheres negras, mas mais diretamente com o discurso um pouco mais afiado, um pouco mais acirrado, foi a partir desse momento. Vivi várias coisas dentro da estrutura do Araketu, passeando pelo pelo mainstream e olhando o que fazia parte daquele contexto, eu....só um minutinho, só um minutinho. (entrevista interrompida).

Voltei!

Marcelo: Oi.

Larissa: Me desculpa, amor. Pronto, agora vai. Então, é isso, essa primeira foi, eu respondi, né?

Marcelo: Foi, cê tava falando do Araketu, das coisinhas.

Larissa: Dentro daquela estrutura eu pude constatar algumas coisas que me incomodaram num ponto que mexeram com a minha perspectiva, né? Da realidade do que é ser um artista negra na Bahia, assim. Então, a partir dali eu senti uma vontade muito grande de poder falar sobre isso e de romper com essas barreiras, né?

Marcelo: Sim. Do ponto de vista de mercado, uma questão que eu percebo nessa cena também é que todo mundo de alguma forma tem, ou uma autogestão, ou uma estrutura mais, digamos, menos rígida assim, né? Como a que você tinha no Araketu, né? Você era parte de

uma estrutura, né? Cê não tinha uma equipe que trabalhava pela sua carreira. E aí eu queria entender de você assim, que tipo de demandas você passou a ter quando você saiu do Araketu pra sua carreira solo, em termos assim de mercado, né? Desde, sei lá, de gerar e o ISRC e correr atrás da autorização pra gravar essa ou aquela música, de fazer os registros, até questões mais de liberdade artística mesmo.

Larissa: Todo o tipo de demanda que você possa imaginar, porque assim, uma estrutura hoje, né, de um artista eu acho que envolve editora, distribuidora, assessoria de imprensa, produtora, agenciamento, fora a estrutura pessoal, né? Que vai de maquiadora a figurinista, passando por redes sociais, administração de redes sociais. Então, é muita coisa envolvida, né? No Araketu eu tinha essa estrutura, então quando eu saí eu não tinha nada, então eu tive que passar um tempo, como eu não tinha estrutura financeira pra bancar isso tudo, da maneira que é o ideal, né? De ter uma grande equipe fazendo as coisas pra gente. Eu assumi uma grande parte dessas funções. Então, a editora, por exemplo, eu que administrava os meus fonogramas, eu que negociava, né? A rede social sempre fui eu também, e de uma certa forma, assim, foi um modelo que eu acabei construindo onde eu tô ligada e conectada com todas essas ações. Mesmo depois quando eu pude contratar e tá com outras pessoas dentro da equipe, eu continuei fazendo parte dessas decisões, né, porque, no final das contas quando a gente assume a rédea da carreira, a gente meio que fica ali administrando e coordenando aquele grupo inteiro, né? Então, gerar ISRC sim, sabe? Tudo que faz, que envolve o lançamento de uma música, de um fonograma, entender como que eu ia receber esses direitos autorais, entender de ECAD, contratos, né? Então, tudo isso meio que passava por mim.

Marcelo: Você me disse agora que parte do Território Conquistado você passou a colocar a sua arte a serviço de um fazer político, né? Mas você faz isso dentro de uma, digamos assim, de uma moldura, de uma moldura assim, pop, né? Porque passa por essa relação com uma música global, né? De uma linguagem que é reconhecida pelo mundo todo, passa por uma relação muito forte com a mídia, né, com as redes sociais, com imprensa e muitas vezes, não diria muitas vezes, mas existe um imaginário da cultura pop como o lugar do entretenimento puramente.

Larissa: Entendi.

Marcelo: E a gente tem visto e o seu trabalho, o trabalho dos artistas que estão nesse movimento de fazer do seu trabalho artístico um trabalho também político, a gente tem visto

formas de atuar politicamente com ativismo dentro da cultura pop, né? Então, como essa questão pra você desse tensionamento entre ser pop mas ser político ou ser político mas ser pop.

Larissa: É, eu acredito nessa abordagem (??), né? Acho que a gente subestima o público quando a gente fala que o pop precisa ser... só um minuto, só um minuto, só um minuto. (entrevista interrompida novamente).

Marcelo: Oi. Eita, agora tá normal.

Larissa: Voltei.

Marcelo: Então, me conte dessa relação do pop com a política, como é isso pra você.

Larissa: Isso. Eu sempre acreditei nesse formato, acho que a gente subestima o público quando a gente acha que quando a gente diz que o pop precisa ser raso, não precisa ser fútil, né? Precisa ser simples, no sentido do não conteúdo, eu acho que as pessoas se adaptam ao que tem disponível. Então, se a gente não disponibiliza, sem dar a opção de ser uma realidade, né? Uma coisa que você possa se divertir, que você possa dançar, que você possa se entreter, mas que você possa também pensar, que você possa questionar, que você possa acessar conhecimentos críticos. Então, eu trabalho nessa linha de tentar conciliar as duas coisas, acho que o corpo é um só e a mente não tá desconectada do quadril, a gente pode dançar e pensar, a gente pode se divertir, se emancipar em termos físicos e psicológicos ao mesmo tempo. Então, essa sempre foi a minha opção e vai continuar sendo, assim, eu acredito nesse caminho.

Marcelo: E tem uma questão nesse trabalho político dentro do POP é que algumas vezes assim, a demanda do público também, né? No sentido de ter um posicionamento, de ter uma opinião formada e vocês, não necessariamente, sempre todas as suas músicas que você lançar na carreira precisam ter uma postura política, né? Mas que às vezes vai ter. Então, eu queria saber, você se sente pressionada a tratar de questões políticas no seu trabalho?

Larissa: Já me senti mais, hoje já não me sinto tanto, eu acho que isso não pode ser uma demanda que que limite a gente, porque se a gente tá falando sobre liberdade, isso não condiz, né? A gente precisa ser livre, inclusive nisso, no nosso manifestar artístico. Então, não acho que é um caminho viável a gente fazer política por cobrança, né? Porque a gente precisa ser, eu acho que a gente tem que fazer o que pulsa dentro da gente, o que é uma necessidade, o que é verdadeiro, o que é intrínseco a nossa liberdade criativa. Então, se eu não me sentir à vontade, ou se eu não tiver sentindo que isso faz parte de mim, não vou fazer, porque é uma demanda, porque é a mesma lógica de quem corresponde ao sistema por necessidade de likes e grana, por

exemplo, só, exclusivamente, sabe? Então, não quero corroborar com isso, então, também não vou ser algo que as pessoas cobram de mim só porque as pessoas estão cobrando de mim. Então, eu acho que a gente também, o povo preto já tem uma demanda enorme de coisas a cumprir assim, né? No sentido do movimento de libertação e emancipação dos nossos corpos e mentes. Então, eu acho que a gente precisa mesmo ser feliz, sabe? A gente precisa entender como que a gente vai conseguir ser feliz dentro dessa construção, porque parece que todos os caminhos sempre levam a uma demanda, a um objetivo que nos aprisiona, sabe? Então eu acho que a gente precisa ser livre em todos os sentidos, inclusive para militar e pra exercer o nosso papel político dentro do que nos cabe.

Marcelo: Bacana. E assim em relação assim a negritude, se você traz principalmente no terceiro disco *Trovão*, você traz muito forte a questão do candomblé né? Da negritude relacionada com o candomblé. E aí eu queria saber se o quão importante para...Aí é uma pergunta bem individual assim, né? No seu processo de reconhecimento e identificação da sua negritude, qual a importância do candomblé nesse seu processo?

Larissa: Eu acho que o Candomblé, além de ser o meu pilar ancestral religioso, acho que é um grande pilar cultural mesmo, né? A nossa música, a nossa vivência, principalmente quem nasceu na Bahia, perpassa pela a cultura, pelo que nos deu culturalmente o candomblé, né? Os ritmos, as claves, os tambores, as danças, tem ligação direta com o que acontece ali. Então, para mim, para além do axé necessário, né? Pra gente sobreviver nesse mundo louco e dentro desse contexto de exposição enorme que é o que a gente vive no artístico, é também um grande pilar cultural mesmo pra composição das minhas músicas e da minha pesquisa. Então, acho que o candomblé tá em tudo, assim, que eu faço, né? E me dá régua e compasso pra ser quem eu sou.

Marcelo: Hm-huh. E a negritude nesse perspectiva da ancestralidade nos remete muito a pensar uma conexão entre a história da população negra de hoje com os africanos e africanas que foram escravizados, foram trazidos da África escravizados aqui, né? Essa conexão você busca estabelecer com o seu trabalho, né?! Porque muitas vezes essa é uma história que tenta ser apagada. E aí uma das vertentes do movimento negro de um modo amplo assim, né? Seja pela arte, seja pela política institucional, seja pela via acadêmica, passa por essa busca de dar visibilidade a essa história e construir essa conexão. Você acredita nesse processo também?

Larissa: Super! Eu acho que pra gente saber quem é (??), a gente precisa se conectar com os nossos ancestrais, com a nossa base histórica e, principalmente, acessar uma história

que a gente não teve contato, porque nos foi negado, né? Então, descobri a nossa história e começar a reescrever ela partindo desse ponto. Então, acho que é de extrema relevância a gente entender, entender a raiz, né? Do que a gente é, entender de onde a gente veio até pra saber pra onde gente quer ir.

Marcelo: O último ponto que eu queria tratar com você nas entrevistas tinham sido mais rápidas, digamos assim, mais devagar, né? Eu tinha tentado esmiuçar mais pontos, mas quando cê tá nessa correria, eu quis ir batidão, assim, rápido. Tipo, quando você tá sem ninguém na frente no trio que cê manda o motor avançar. E aí, o último ponto que eu queria tratar com você é em relação ao Pelourinho, porque eu acho que é o espaço da cidade, que antes da pandemia, era onde essa cena mais atuava, né? Tem o Rio Vermelho também, mas o Pelourinho acaba sendo um espaço de maior, digamos assim, prestígio, tanto pelo que significa o Pelourinho pra história de Salvador, quanto pelo porte de espetáculo que os espaços do Pelourinho oferecem, né? E você fez o lançamento do Trovão lá e tem uma série de apresentações lá, inclusive no carnaval. E aí, eu queria saber de você, o que é que o que te faz buscar o Pelourinho como espaço de apresentação mesmo assim, né?

Larissa: Hm-huh. O Pelourinho acho que é carregado de história, é carregado de ancestralidade, acho que o Pelourinho tem a nossa cara, tem as pedras, tem as paredes adaptada aos graves dos tambores, o Pelourinho pra mim me faz conectar, né, me reconectar e ressignificar uma história que foi de dor, né? Tentar reescrever essa história e fazer com que aquele espaço passe a significar coisas boas, né, pra gente. Então, acho que tem tudo a ver com...é um cenário que tem tudo a ver com a música e com o discurso que tá atrelado ao meu trabalho e, por isso, eu faço questão de tá sempre lá.

Marcelo: Hm-huh. E quão a política que se estabelece ali nas sessões de pautas, de ter aquele, aqueles três largos com uma estrutura já montada ali de som luz e ter um acesso facilitado pela Secretaria de Cultura, o quão isso interfere ou facilita a ocupação do Pelourinho pra você, nesse sentido de um espaço de espetáculo dessa cena.

Larissa: Peraí! Não entendi. Desculpa.

Marcelo: Tem uma política ali, que agora é Pelô, que era pelo Pelourinho Cultural, agora é Pelô da Bahia, já tem uns quatro anos que é Pelô da Bahia, da sessão das pautas, que é um pouco mais fácil, no sentido financeiro é mais barato. Tem uma estrutura ali já de luz, de som que já tá montada, né? O quão isso facilita e serve de incentivo pra que você faça os seus shows por lá.

Larissa: É, o apoio do Governo ali é muito importante, né? Porque uma estrutura pra se fazer show é caro, né? E o básico já é muito e nem sempre dá pra se fazer as coisas pensando em uma receita de bilheteria, né? Até porque a gente sabe que a realidade do público que consome a nossa música, financeiramente é uma realidade difícil. Então, em pensar em formas, né, de fazer essa música chegar nessas pessoas. É uma responsabilidade da Prefeitura, é uma responsabilidade do Governo também. Né? Se não fica só no comercial e nem sempre o comercial está pensando no conteúdo e nas histórias que estão sendo contadas. Então, se a gente está se dispondo contar uma história que é útil a formação da personalidade do nosso povo, a emancipação desse povo, a consciência, a conscientização desse povo, existe aí uma demanda aí financeira e estrutural que é do Governo mesmo, que deveria tá fazendo bastante, muito mais por isso, né? E acaba não fazendo porque a gente sabe que a nossa estrutura governamental é falha.

Marcelo: Hm-huh. E que tipo de ações você identifica pela sua experiência enquanto artista nessa relação com o poder público poderiam estar facilitando o acesso.

Larissa: Muitas ações. Acho que começar a se pensar pela locomoção, né? Agora não que a gente tá em tempos de pandemia, lógico, mas eu sinto que as pessoas, muitas pessoas não vão, né, aos lugares porque não tem nem como ir. Então, acho que a primeira coisa a se pensar num sentido da ampliação cultural, né, da acessibilidade é o ir e vir, né? Fora isso, pensar nessas curadorias, né? E esses espaços onde outros artistas possam tá se apresentando na viabilização das carreiras desses artistas, né? O que é que pode ser disponibilizado financeiramente pra que artistas possam tá começando a fazer os seus trabalhos de maneira digna, então acho que tem algumas ações que podem ser bem úteis nesse processo.

Marcelo: Hm-huh. Beleza então Lari, vou te liberar, brigado aí por.

Larissa: Brigada, amor. Desculpa a confusão.

Marcelo: Tudo bem, mas foi? (risos)

Larissa: Tá? A gente tenta.

Marcelo: Depois.

Larissa: Qualquer dúvida você me manda mensagem, a gente vai resolvendo as coisas.

Marcelo: Beleza.

Larissa: Tá?

Marcelo: Valeu.

Larissa: Então tá, meu bem. Um cheiro. Bom fim de semana pra você.

Marcelo: Pra você também.

3. ENTREVISTA COM LUEDJI LUNA

Luedji Luna: cantora e compositora

Tempo de gravação: 60 min, 59 seg.

Realizada em 22 de fevereiro de 2021

Marcelo: Ah, bom que deu certo.

Luedji: Calor.

Marcelo: Pois é, cê tá em Salvador ainda?

Luedji: Tô em Lauro. Uhum!

Marcelo: Lauro? Então, tá calor tanto quanto.

Luedji: Nossa!

Marcelo: Então, Luedji,, eu tô fazendo esse trabalho desde 2019, no mestrado da UFRB, mestrado em comunicação. Que é, enfim, que eu tenho observado essa cena, que é uma cena meio que eu vi surgir, assim, como público, na faculdade frequentando os shows, as festas. Eu tava brincando até, sexta-feira eu entrevistei Mahal e eu eu falei assim:

- eu sou do tempo que o Baiana System era vaiado no carnaval.

Luedji: (risos)

Marcelo: Aqueles velhos assim. E eu passei o ano de 2019, observando os lançamentos, as interações que vocês tinham nas redes sociais. Inclusive, quando você arquivou eu fiquei:

- meu deus, minha pesquisa. (risos)

Luedji: (risos)

Marcelo: O que eu tinha, não tinha dado os prints. Mas, enfim. E aí em 2020 eu iria fazer pesquisa de campo, shows e tal e aí não rolou, eu tive que repensar tudo e tô nessa

estratégia de fazer entrevistas. Perguntar pra vocês coisas que eu buscava observar nos shows, né? E aí uma coisa assim que me chama muito atenção é que essa é uma cena, eu fico aqui pensando: você, Larissa (Luz), Baiana (System), Attoxxa. Que são artistas ali que tão, Afroci-
dade também, tem Josyara, Hiran, são artistas que tem trabalhado, cada um com sua carreira, com pontos de interseção e que musicalmente são muito diversos, né? Cada um construiu a sua identidade artística com as suas próprias referências, mas há elementos em comum, né? Aí eu queria começar perguntando como que foi o seu processo de construção dessa identidade, porque os seus discos, você soa mais acústica, aí você faz um EP com Attoxxa que soa bastante eletrônico. Você traz um trabalho multifacetado, assim, nos seus trabalhos. Queria saber como foi essa construção.

Luedji: Tá. Então, eu decidi fazer música, viver de música, me jogar profissionalmente na música com 25 anos, né? Tardiamente, assim, pensando que era um sonho antigo, mas ficava muito nesse lugar do sonho mesmo, da brincadeira de criança, do sonho de criança. Então, eu só tomei coragem lá pros 25 anos, comecei a estudar aula de canto, né? Na escola professora Ana Paula Albuquerque. E aí, com 27 decidi ir pra São Paulo. Então, fiquei 2 anos em Salvador nessas experimentações da voz, é uma coisa muito própria da escola de Ana Paula é essa experiência de palco mesmo, com músicos de palco e sempre acompanhei essa cena assim, também. Nossa! Quando o Baiana System nem existia já tava lá no Tarrafa, sabe? Sem ar condicionado, sem nada, no Dance Hall e a Josyara, já vi Josyara tocando rock, já vi Josyara de chapinha, de black, toda essa galera. O Giovane no Velotroz, enfim, todo um cenário musical na Bahia acontecendo e eu sempre como espectadora, né? Sempre nesse lugar da admiradora, da espectadora e nunca da agente, né? Porque eu não me via, de fato, cantora, assim, não tinha essa essa coragem, esse incentivo, não me enxergava possível nessa cidade. E daí quando eu decidi ser cantora, eu decidi ser cantora e compositora, né? Eu queria muito cantar as minhas próprias canções, percebi que tava tendo um movimento na internet assim, né? De eclosão do feminismo, mas não do feminismo necessariamente, mas de coisas, movimentos, coletivos voltados pra mulheres. E aí eu decidi reunir essas compositoras da Bahia, né? Inicialmente eram compositoras e cantoras, ponto assim. Não tinha recorte racial e aí, enfim, era eu, Verona Reis, tinha a Josyara também, uma série de cantoras e compositoras emergentes, assim, todas mulheres, e a gente se reunia pra discutir, pra pensar projeto, pra compor, pra fazer alguma coisa pra internet também, isso acabou desembocando em uma série de coisas, Som das Mina, um pouco tempo depois, enfim, muitas coisas aqui na Bahia depois que eu fui embora com mulheres assim. E aí

Palavra Preta foi a última coisa que eu fiz aqui na Bahia, nesse sentido do coletivo, né? Que era reunião de compositoras e poetas negras, a gente fez a edição ali no Dois de Julho. Casa Verde?

Marcelo: Casa Preta.

Luedji: Casa Preta, Casa Preta, olha só, casa verde. Enfim, a gente fez a edição lá na Casa Preta, do Palavra Preta e eu percebo minha trajetória muito ligada a essa necessidade de me afirmar como compositora, como compositora preta, de tá junto com, não de tá junto, mas de reunir e de demarcar esse lugar na música brasileira da composição negra, da música autoral negra, né? E fui pra São Paulo já munida dessa ideia, né? Vou pra São Paulo e vou disputar aquela cidade que tem tudo de fato, que dá tudo, que faz tudo, é mais a partir desse lugar, dessa experiência, né? Da mulher negra na composição e de tudo que eu vivi aqui em Salvador e que eu construí em pouco tempo, porque também eu decidi ser câmara???, fiz um show no meu Teatro XVIII, cantava aqui e ali com as meninas, sempre nesse movimento de mulheres assim, cantava na escola da Ana Paula Albuquerque, mas foi São Paulo, de fato, que me deu uma carreira, acho que eu, efetivamente, comecei a viver de música, né? Mas acho que o que você me pergunta é da construção musical, né? Não da trajetória.

Marcelo: Também, faz parte. Uma coisa se interliga a outra.

Luedji: Assim, musicalmente o que me formou foi essa cidade, né? Que é extremamente musical, Salvador. Então, acompanhei todos os bons, assim, quando foi o boom do rock, eu via, eu curtia, Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta, Velotroz, e depois a Rebeca Matta, eu amava Rebeca Matta, era aficcionada por Lampirônicos, enfim, a louca do rock. Aí, depois, teve o boom do Dance Hall, do Ministério Público, as meninas do Ministério Público público, eu colava também, eu percebia que essa cidade, eu sempre, essa pluralidade, né? Que você encontra nos artistas em evidência hoje, né? Na Bahia, essa diversidade, ela sempre teve na cidade assim, tanto poucas pessoas me entrevistam e falam, nossa o que se espera da Bahia é o axé, o que se espera da Bahia. Outra coisa, não o que você faz, falei, mas a Bahia sempre foi isso, sempre foi isso. Se você tá lá em Salvador e tá nos rolê, você percebe essa riqueza, né? Então, isso me formou muito, mas o que de fato me constituiu assim musicalmente foi o que meus pais ouviam, que meu pai e minha mãe ouvia, assim, dentro de casa. Meu pai não é músico, mas gosta muito de música e andava com muitos músicos de finais de semana, eles tinham uma banda de final de semana que se chamava Raciocínio Lento, eu tenho um tio Ernani que tinha uma banda de reggae. Então assim, família rasta, muito reggae, muita MPB, essa tríade de Djavan, Milton Nascimento, Luiz Melodia tocando direto no toca discos, Lazzo Matumbi, enfim. Então, eu

digo que minha educação musical antes da Ana Paula Albuquerque, que essa escola técnica, né? Do canto, a minha escola de música foi Cau Ribeiro, foi Carcará, foi enfim, Raciocínio Lento e as coisas que meu pai e minha mãe ouviam dentro de casa, isso que me formou, assim, musicalmente. Mas apesar de eu ter essa família supermusical e ter essa relação com a música muito próxima, eu só assumi lá pros 25 anos como eu já tinha dito e muito nessa perspectiva, vou assumir a música e vou assumir também a letra, né? Eu vou assumir a música, mas vou também assumir o discurso e fui pra São Paulo com régua e compasso, entendeu? A Bahia já me deu régua e compasso, fui armada pra disputar aquele lugar que é um lugar super generoso, grande, rico, cabe tudo, né? Então, São Paulo, eu não demorei muito pra me adaptar e pra ter escuta e visibilidade naquela cidade, porque tem uma fã pelo novo, tem um afã pelo consumo, né? De arte, de música e de tudo que se pode consumir naquela cidade tão...foi muito fácil pra mim chegar lá e me impor, né? Eu acho que ser baiana era um capital político também, que eu cheguei lá sempre afirmando que era de Salvador, Bahia: - Ah, eu sou de Salvador, Bahia, sou cantora baiana. Eu só tinha feito, sei lá, três shows em Salvador. Mentira! Eu tinha feito um pouco mais, mas assim, não tinha um uma trajetória muito consolidada em Salvador, mas foi suficiente só ter a minha música, entende? São Paulo não é uma cidade que num é monopolizar, assim, diferente da Bahia, num tem um monopólio, né? Das fontes de riqueza, né? Dos produtos culturais assim, é uma cidade que tem mais diversidade mesmo e tem mais dinheiro rolando mesmo. Você pode ser o que você é, fazer o que você faz e ter respeito e ter notoriedade, só tendo o que você tem. Que no meu caso era a música e meu corpo mesmo que falava, era um corpo que dizia muito sobre o lugar que eu vim, né? As minhas letras diziam muito sobre o lugar que eu vim e o lugar que eu quero estar. Então, foi suficiente, só ser eu, assim, em São Paulo, não precisei de QI, não precisei ser amigo de ninguém e acho que isso é massa. Essa dinâmica de São Paulo é muito massa, né? Você não precisa tá inserido em nenhum contexto, cê só precisa ter um produto de qualidade e as pessoas vão consumir. Então, musicalmente, tecnicamente, é isso, né? Escola de canto na Ana Paula Albuquerque, mas trago essa memória afetiva do que os meus pais escutavam, do reggae, muito reggae, eu tô pensando até em fazer um trabalho com reggae pra homenagear essa trajetória da minha família, assim, muito regueira mesmo, assim. E acabei não indo pro reggae, mas o baixo, o baixo é muito pra frente nos meus discos, o sopro sempre tem por conta dessa memória assim, esse baixo muito presente, o sopro por conta dessa necessidade de ter o grave, se não tem grave na música, pra mim não tem música. E acho que é isso da memória infantil mesmo, né? De ter ali o reggae o tempo todo. Enfim, e é isso, cheguei em São Paulo e tudo aconteceu. Tudo que eu queria gravar.

Marcelo: Engraçado, você falou no meio da sua resposta de uma expectativa que existia sobre uma cantora, ainda mais uma cantora negra. Que veio de Salvador e que se afirma como a cantora baiana, né? E você quebrava isso, que é também uma característica que todo mundo dessa geração faz, né? E construir, não necessariamente pra Bahia, porque a gente sempre soube que aqui tinha mais do que axé, por mais que não toque na Piatã FM, a gente sempre soube, mas chegar em São Paulo e fazer um trabalho que não tenha essa relação direta com o mercado do axé music, de alguma forma passou, né? E não só e não e não foi um trabalho isolado, né? Foi uma geração inteira de artistas, né? Então, cê construiu outra ideia do que é ser Bahia, do que é a música baiana, do que é ser uma artista, da música da Bahia.

Luedji: Sim. Não, pode falar.

Marcelo: Não, é isso. pode falar. Diga!

Luedji: Quando eu apareci, ninguém entendeu nada, né? E foi muito isso, eu vim, eu surgi e eu não surgir sozinha. E aí as pessoas entenderam menos ainda e aí deram nome pra isso, acho que começaram a pensar a gente enquanto movimento, só que não era um movimento. Não foi a tropicália, sabe? A gente não aceitou, a gente não pensou conceitos. Muitos até nunca tinham tocado juntos, nunca tinham se trombado em Salvador, quer dizer, cada um no seu rolê, mas como a gente surgiu no mesmo contexto, né? Praticamente no mesmo período dos anos e na internet e sendo baiano, as pessoas, os críticos, a mídia, começaram a dar um caráter de movimento, né? Saiu até uma matéria na Veja, enfim, quem são os novos baianos, enfim, gerou uma grande comoção assim na mídia, por conta disso, né? Porque eram artistas novos. Boa parte deles negros, jovens, fazendo música e fora desse estereótipo do que se espera de um artista baiano, de artista negro baiano, né? Então, o que que tá acontecendo na Bahia? Mas é isso, sempre essas pessoas sempre tiveram aí, né? A Bahia sempre foi isso, diversidade e riqueza e eu percebi isso e cada vez mais que eu senti essa surpresa, digamos assim, por parte da mídia, mas eu reafirmava que eu era baiana. Eu nunca fui tão baiana, quando eu saí da Bahia, eu me tornei ainda mais baiana, entende? E falava em todas as entrevistas e tal e a defesa dessa baianidade, dessa baianidade outra, né? Uma outra baianidade longe desse estereótipo, sabe? Da música festiva, tipo a Bahia festiva é quente, mas ela também pode ser reflexiva, ela também pode ser espiritual, ela também pode ser silenciosa, ela é isso também, entende? Então, foi massa quando aconteceu. E eu acho que continua nesse, as pessoas depois de uns anos, já se tem esse entendimento mesmo de que a gente é mais do que venderam lá na década de 80, sabe?

Marcelo: E eu acho que de alguma forma já cria uma outra expectativa, uma geração próxima que venha, já não vai ser tão cobrado uma necessidade de ser alegre, de tá rindo e de fazer uma música de diferente também, né?

Luedji: Uh-huh.

Marcelo: Porque eu acho que esse entendimento, né? É muito curioso ver como há essa necessidade de comparar essa geração com a geração do axé, né? Porque o axé de fato tinha mais cara de movimento porque tava todo mundo se cruzando, todo mundo ali no WR.

Luedji: Uh-huh.

Marcelo: As bandas que gravaram os discos eram muito próximas, os compositores tavam circulando por todo, né? As músicas tinham sido gravadas, tinha uma unidade maior ali, né? Que é uma coisa que tá dispersa, mas que a unidade oferece por outras questões, né? Isso de reivindicar uma outra baianidade, uma relação muito forte com a negritude, com a música negra da Bahia, com os blocos afros, digamos assim, a mesma matriz que fundou a Axé Music, mas trabalhando ela de uma outra forma, assim, né?

Luedji: Sim.

Marcelo: E sempre com caráter muito pop, assim, todos esses artistas tem um caráter muito pop no sentido de ter uma relação muito forte com a mídia, de ter um diálogo muito forte com duas estéticas globais mesmo, assim, né? Você faz um diálogo muito forte com África e no segundo disco fica ainda mais intenso esse trabalho e com uma África contemporânea, né?

Luedji: É.

Marcelo: Eu escrevi um trabalho sobre você e foi: Luedji se relaciona com uma África que ouve kunduro, que ouve afrobeat e é contemporâneo. Não é uma África mítica do candomblé, é África atual, atualizada, que também está presente no candomblé. É uma outra África e aí essa questão da negritude aparece de várias formas, né? Assim, com você aparece muito forte na relação com o feminismo negro e eu queria entender como foi essa sua aproximação, né? Como que foi depois de um trabalho musical, se era uma coisa que você tinha e que você levou junto quando resolveu fazer música. Como é que foi esse processo?

Luedji: Certo. Só voltando pra primeira questão que você falou da minha relação com Attooxa de transitar por outros universos. Isso aconteceu muito, isso acontece comigo muito naturalmente, assim. O meu flerte com rap, por exemplo, eu fiz um EP de rap, praticamente, foi

lá em São Paulo, que é onde o rap nacional nasceu, né? É uma cidade que respira muito a cultura hip-hop, que respira muito rap, os rappers mais conhecidos, os mais conhecidos no Brasil surgem de lado essa cidade e eu nessa busca por pretitude, né, na cidade, não consegui não me deparar com o rap, porque tá intuitivamente relacionado a juventude preta e o rap lá em São Paulo, né? E aí nesses cruzamentos da música mesmo, fui convidada pra um projeto com um rapper gringo Iladiei (??), e aí o Nyack, que é o DJ do Emicida, fez parte da gig e aí a gente se conheceu, ele pediu pra fazer um remix, eu pedi pra ele fazer um EP e foi assim que nasceu o EP Mundo da minha relação com o DJ Nyack, veio essa aproximação com o rap de São Paulo, não só de São Paulo, nacionalmente também porque o Djonga é de Minas e participou do EP. E eu sempre, desde que eu comecei a fazer música e as coisas começaram a acontecer, eu eu não digo não pra música, sabe? Assim, tudo que aparecia de oportunidade de experimentação, eu fui dizendo sim, e Omulu era um DJ que também conhecia meu trampo, queria fazer um remix, queria fazer um som, tinha uma batida, tinha uma letra, ele tinha uma relação com o Attooxa, que era um uma galera que eu já conhecia, nunca tinha feito nada, mas curti o trampo de todos os verões, enfim. E aí, rolou essa oportunidade de fazer esse trampo junto com Omulu e por aí vai, assim. Eu me permiti até chegar o segundo trabalho, que é o Bom Mesmo É Estar Debaixo D'água, que eu vou buscar essa afro que contemporânea, eu me experimentei bastante. Então, assim, o segundo disco podia ter desembocado em um outro lugar que não fosse esse jazz, que não fosse essa África contemporânea, etc, mas porque eu me permiti experimentar, mas no final às vezes são experiências, né, que ficam pontuadas ali, né? Aquele trampo com o Attooxa foi aquele trampo com o Attooxa que eu gosto de pagodão, toco com Afrocidade direto, mas a gente nunca fez nada junto ainda, mas a gente vai fazer. Enfim, mas a tônica é sempre me relacionar com a juventude negra, sempre me relacionar com os meus contemporâneos, sabe? Fazer trabalhos com Xênia (França) e com Larissa (Luz), fazer trabalhos com Afrocidade, fazer trabalho com Attooxa, fazer trabalho com o rap nacional me contempla ainda que seja muito divergência, diferente, né, musicalmente do que eu escolhi fazer no meu primeiro trabalho em Corpo No Mundo, tá dentro do contexto enquanto discurso, enquanto artista negra contemporânea se relacionando com os meus iguais mesmo, né? Com essa galera aí que também tá disputando um espaço super competitivo e que não está dado, apesar dos avanços e da visibilidade que a gente tá tendo, não está dado, né? Então, pra mim é super interessante fazer essas experiências, mas não necessariamente isso vá desembocar num disco de rap ou num disco de pagode, num disco, entende? E que foi o que aconteceu, Bom Mesmo É Estar Debaixo D'água eu acabei indo pra o jazz, eu queria ir pro afrobeats, né, porque eu tava muito estudiosa e muito aficionada pela Naija Music, por esses nomes contemporâneos da Nigéria,

do Gana, Wizkdi, Davido, Teknoo e Kato Change que é o produtor tem uma relação estreita com esses caras todos, mas no final a música pediu outra coisa, porque a música dita a minha carreira, assim, dita o som, né? Aquela letra, aquela melodia pede o quê? Pede isso, isso e isso, não cabe uma base. Então, se não cabe uma base, vamos dar orgânico, mas o que não me impede entendeu? Me divertir, porque também tem o lúdico que é a parte amadora, né? Ah, o que é ser amador? É fazer as coisas por amor, né? E a música também não pode, apesar de eu ter me profissionalizado, de viver de música, eu não quero que a música perca esse lugar do lúdico, do amador, né? De fazer por amor e eu me divirto cantando pagode, me divirto, sabe? Ali no rap, meu sonho era fazer rima, mas aí eu não tenho esse talento, mas aí tem uns brother que faz a rima, que faz o rap. Então, bora aqui trabalhar, bora fazer alguma coisa, bora aqui criar juntos. E acho que isso é uma tônica pra minha carreira, assim, até o fim. O que eu puder experimentar, eu tô me experimentando, sem gerar expectativas assim, né? Mas, experimentando sempre. Ponto. Agora, falando sobre feminismo negro (risos). Segunda pergunta. Eu sou geminiana, eu falo muito, viu? Você pode me interromper.

Marcelo: Acho ótimo.

Luedji: O feminismo negro. Então, enquanto teoria, né, me chega depois. Eu sistematizar essa teoria chegou já adulta, depois de leituras, enfim, e me relacionando, né, com mulheres negras que faziam essas leituras e que me trouxeram essas leituras. É, mas eu sempre, assim, acho que a gente que é da Bahia, preta, filha de mãe preta, vó preta, né? A Bahia é super matriarcal assim, né? São mulheres negras que sustentam as famílias, que criam, que são a matriz-gestoras, não só das famílias, mas dos terreiros, enfim, algo muito nosso enquanto identidade, né? Ter essa figura feminina no lugar do poder, antes de ver a palavra empoderamento, a mulher preta, né, a Preta Velha, a mãe velha, avó, as tias, são figuras que a gente respeita, né? E que nos ensinam, que nos dão diretrizes, que nos dão guianças, né? Então, quando vim fazer as leituras feministas, eu já tinha, eu remetia diretamente ao que minha mãe me falava. E minha mãe me falava o que a vó dela falava pra ela, né? Que uma mulher tem que, enfim, ter autonomia, né? Ela não falava essa palavra autonomia, mas falava "eu tenho que fechar as pernas e trabalhar", sua amiga é seu dinheiro. Enfim, essas expressões que minha mãe me dizia e ela me dizia porque a vó dela dizia, porque a mãe dela dizia, isso já era feminismo negro, sabe? Isso já era o feminismo ali configurado e aí eu fui fazer as ligações, né? E buscar essas outras referências já depois de grande. E eu também tava percebendo, trazendo isso pra música, né, um movimento, como eu tinha dito antes, né, na internet e no mundo de valorização e de busca por...acho que a palavra da valorização mesmo do feminino, né? Numa sociedade machista a

gente tem essa pressão do feminino subjugada. E aí eu percebi um movimento desse, né, de onde estão as mulheres em todos os âmbitos sociais, né? E aí pensar na música, porque eu queria ser cantora na época, falei onde tão as mulheres cantoras? Ah, mas quem são essas mulheres cantoras? E eram mulheres brancas, mesmo na Bahia onde 80% da população é negra, a gente tinha as grandes figuras como cantoras, as cantoras do axé e as cantoras brancas, né? E aí, quando eu ia fazer um recorte mais profundo, né? Sobre a composição, sobre música autoral, aí é que era mais difícil ainda pensar uma mulher negra com postura. E aí era o que eu queria ser, eu não me via possível, foi essa invisibilidade, né, esse apagamento dessas figuras, né, mulheres compositoras, pretas, poetas, enfim, é que me desencorajou a ser cantora e compositora por muitos anos, pra mim elas não existem (???). Daí, no momento que eu decidi cantar e, de fato, assumir a música, eu fui em busca das outras porque queria ser sozinha, entende? Eu não queria ser a única, eu não queria ser a única, eu não acreditava que eu era a única que era compositora, né, do rolê. E aí fui atrás dessas mulheres pretas compositoras e foi assim que surgiu o Mova, foi assim que surgiu a Palavra Preta, né? Que teve uma edição na Bahia, depois teve uma edição em Brasília, no Latinidades Pretas, foi muito no sentido de também fazer uma pesquisa, assim, como essa pesquisa que cê tá fazendo, eu fiz uma pesquisa assim, botei na internet, a gente fez uma página onde tinha lá por categoria, sabe? Poetas, artistas visuais, compositoras, criadoras pretas, né? Então acho que o meu feminismo negro ele surge enquanto leitura, né, sistematizada surge adulta, mas assim sempre teve presente na minha vida assim a partir das mulheres da minha vida, que me formaram politicamente, ideologicamente e eu coloco em prática com Palavra Preta. Mas não só com Palavra Preta, quando eu faço um disco e trago compositoras negras pra participarem do disco ou trago poetas pretos com uma Tatiana Nascimento parem a Conceição Evaristo pra participarem do disco, ou seja, fazer com que a minha voz não seja única, esse mesmo afã que eu tive, mesmo anseio que eu tive no início da minha carreira, eu continuo tendo assim, né, nesses 5 anos eu não quero ser a voz única, eu não quero ser representante de mulheres negras. Eu acho que a ideia da representação ela é importante, mas ela é muito reduzida, ela num é completa, né? Eu não sou capaz de apresentar um conjunto diverso, plural, cheio de especificidade, cheia de complexidade, sabe? Eu só sou uma mulher negra, baiana, filha de pai e mãe preto, enfim, que tem tal e tal característica física, que tem tal e tal gênero, sabe? Sou cis ou sou, enfim. Então, eu sempre fiz música nessa perspectiva, né, de ter em mente que eu esse lugar da representação que às vezes é um bastão que nos passa, né, quando a gente fica famosa, quando ganha certa visibilidade, tipo: "ah, você é representatividade, você representa as mulheres negras." Eu represento primeiro a mim mesmo, a minha história, eu tô falando por mim, em primeiro lugar, mas tenho a compreensão de que, talvez, a

minha experiência contemple uma experiência de uma coletividade, mas ainda assim, eu faço questão de trazer outras vozes comigo, né? Então, aí eu trago Conceição, trago Tatiana, eu faço composição com Cidinha, eu faço composição com Marisol, né? Eu trago cantora pra fazer feat comigo e cantar nos meus shows, nós somos múltiplas, nós somos variados, somos um monte, eu não sou a única do rolê e não vou ser a única. Então, acho que feminismo negro entra na minha música muito nesse sentido, eu não tenho uma música panfletária, não tenho nenhuma música falando, sabe, citando assim, não diretamente citando, né, porque tem.

Marcelo: (risos)

Luedji: Esse segundo disco sobretudo tem, mas é um processo muito como o machismo e o racismo atravessam meu corpo e fazer música é falar sobre a minha experiência desse corpo no mundo, né, e meu olhar sobre esse mundo que me atravessa também dessa forma, a partir do racismo e do machismo, não tem como não tá ali na letra, entende? Mas eu não sento e escrevo um tratado ou um manifesto propositalmente sobre o racismo e o machismo, entende? Isso tá na minha vida, meu corpo é esse, meu corpo é um corpo negro, um corpo negro e de uma mulher negra e esse corpo ele passa por uma série de vivências, de experiências e a construção dessa subjetividade, né, como mulher negra, tem esses atravessamentos do racismo e do machismo. Então, nem que eu não escolhesse não falar, são muitas poucas coisas na minha vida e na minha subjetividade que não tão atravessado pelo machista e pelo racismo, né? E o feminismo negro ele só me ajudou a dar um nome a isso, né, essas violências passaram a ter nome. "Ah, então isso aqui é racista, é machismo, isso é racismo, isso é, entende, misoginia, isso tá." Então, o feminismo negro me ajudou a categorizar, dar nome as violências, mas não foi quem, a minha formação feminista, ela vem das minhas avós, vem da minha mãe, entende?

Marcelo: Hm-huh. Como é que você tá de tempo que tem mais algumas coisas que queria conversa com você, mas tem mais de meia hora que a gente tá aqui conversando.

Luedji: É que eu falo muito, né? Tem mais perguntas importantes pra pesquisa?

Marcelo: Sim, tem uma que é mais um comentário que se você tiver apertada eu passo, mas tem dois assuntos que queria abordar com você.

Luedji: Pode falar.

Marcelo: Ó, um é isso que você acabou de me falar agora é, assim, vai no centro da minha pesquisa, que é o trabalho de vocês mostra possibilidades de fazer política dentro do palco. Porque o pop ele é sempre tá colocado no lugar de consumo, de entretenimento e de

oposição a uma vida de reflexão, de debate, de uma atuação política, ativista e o trabalho de vocês, o seu, muito pelo que você acabou de me falar, faz essa fusão, né? De ao mesmo tempo que eu vou para o Festival Sangue Novo no final de semana desopilar minha cabeça, tomar uma, juntar com minha galera, eu chego lá e ouço vocês fazendo um discurso que é político na estrutura, né?

Luedji: Sim.

Marcelo: Teve aquela fala de Larissa (Luz) que teve uma repercussão, mas a forma como vocês colocam o repertório, né? Cês conceituam a escolha daquelas músicas é uma escolha política, né? Isso que você tá me falando de não querer ser a única, não querer ser a representante, querer formar um grupo, isso também é um ato político pra ocupar a cultura pop. E aí, eu, enfim, não é exatamente uma pergunta, assim, né, mas essa dimensão política, ativista, é uma dimensão importante pra vocês, né, pra você especificamente, né?

Luedji: Alô.

Marcelo: Oi, tô te ouvindo, é isso, já terminei.

Luedji: Então, vamos por partes. Tá, primeira. Como se o pop ele pode ser pautado, né, político. Eu acho que eu sou de uma geração onde você ter uma pauta por trás da música, da arte, virou quase uma demanda do público, uma demanda do mercado. E aí eu não a ordem, né, eu não sei se de repente os artistas dessa geração passaram a fazer, a cantar sobre suas suas opressões, sobre suas violências, escolher uma bandeira pra chamar de sua, né? Ou eu não sei se por conta de todos os debates, porque a internet ela democratizou tudo, assim, uma terra de ninguém e tá a serviço de todo mundo, assim, de todos os debates, tá a serviço tanto da extrema direita, tá serviço, enfim, ela é uma terra pra gente, enfim, se apropriar dela. Eu percebo que eu surgiu no momento e não foi algo realmente conversado, né? Nós não nos reunimos e decidimos que a partir de agora a gente vai fazer ativismo e fazer música pautada. O que aconteceu? Os corpos que estavam à margem, né? As mulheres trans, as gay afeminada, as preta compositora, enfim, os corpos que estavam à margem desse processo, desse mercado super competitivo, né, monopolizador, elitista, né, que estereotipa, né, que coloca, que tem lugares definidos pra determinados indivíduos, né? esse mercado ele caiu por terra, né? No momento que a gente tem essa internet que eu tô falando que é terra de ninguém, que a gente tem que se apropriar. Então, esses corpos que não tinham lugar de expressão, né? Porque uma empresa não ia se associar, um empresário não ia se associar, uma gravadora não ia se associar, não ia investir, né? Enfim, a gente encontrou lugar de expressão pra ter autonomia, pra ter independência, né, a gente tem

a dinâmica dos streamings, todo mercado independente que começou a se consolidar e a internet e os cliques. E aí muitas figuras desse processo, dessa cadeia, começaram a ficar distanciados, começaram a perder o poder, poder de decisão, né? Sobre o que ia ser escutado, o que entrar na mídia e o que não ia no Brasil. Então esses corpos que estavam à margem e que são corpos que por estarem marginalizados, que estão sob opressão, eu falo por mim, mas eu acredito que seja um movimento comum, né? A todos esses artistas que é: "eu eu quero expressar minha existência, minhas vivências, eu quero expressar o meu ponto de vista sobre o mundo e esse mundo ele é escuro comigo, esse mundo me violenta, esse mundo me agride e minha música é sobre isso, entende?" Então, as gay, as trans, as mulheres pretas, enfim, começaram a ter possibilidade de espalhar a sua vivência, mais do que discurso, é mais do que dizer que era uma música ativista ou pautada, eram só pessoas que fazendo sua arte, expressando suas subjetividades, mas com escuta, com possibilidade de ser escutado, com possibilidade de ser consumido, melhor do que a palavra é menos escuta e mais consumo, né? A gente conseguiu romper com uma lógica, pular várias etapas de um processo que não nos incluía e a relação passou a ser direta, agora sou eu e meu público, e é o público da internet, o público que nos conheceu via internet, foi assim a minha trajetória, né? Eu fiquei eu comecei a ficar conhecida por causa de um clipe no Facebook, né? O Corpo No Mundo viralizou no Facebook antes de viralizar no YouTube, nem existia Instagram na época, enfim, a relação começou a se estreitar, a relação artista e público começou a se estreitar, essa demanda do público por esses artistas, né? Marginalizados, né, demanda por show, pressionava o mercado, né? De show business a contratar esses artistas, né? Pressionava essa demanda do público, pressionou os críticos, os críticos de música que escreviam pra Folha de São Paulo que ditava o que era o que era bom e o que não era bom no Brasil a enxergarem esse movimento desses artistas que sempre tiveram à margem, entende? Eu acho que foi isso que aconteceu e eu surgir nesse bojo assim de ter uma ferramenta, uma plataforma que fez com que a gente...nos deu brecha, acho que essa é a palavra, foi a brecha do sistema. Agora eles perderam o controle, entende?

Marcelo: Você se sente pressionada pelo público a fazer uma música de cunho político ativista?

Luedji: Não. Não me sinto, não.

Marcelo: Mas você não reclama que tem um público pra consumir ela?

Luedji: Eu não me sinto. Eu não me sinto pressionada a fazer música ativista porque às vezes o ativismo ele não tá na letra, não tá na música, mas tá na postura do artista, quando eu

escolho ter uma equipe afirmativa, trabalhar não só com mulheres negras, mas sobretudo com mulheres negras, né? Quando eu coloco em tela nos meus clipes mulheres negras, enfim, eu acho que o ativismo ele pode não ser direto necessariamente uma letra, gravar em África, assim, não precisa ser tão explícito assim (risos), mas existe um trabalho indireto é importante, né, de produção, de técnica, né, de audiovisual que eu posso expressar meu ativismo assim também, eu posso querer falar da flor, querer falar do olho do meu filho, né? E que não necessariamente vai ter a ver com raça, nem com gênero, nem com nada, mas quem é minha produtora? Quem é que tá na gestão dessa carreira, né? Estou dando empregabilidade pra quem? Quais são os corpos que eu estou dando empregabilidade? Porque é isso, às vezes a gente tem, que é uma coisa que o mercado ainda não mudou, o artista e o discurso ele pode ser super afrocentrado e político, mas a cadeia segue sendo a mesma, as mesmas pessoas tão ganhando a grana com a música, entende? É muito ruim pra mim, sei lá, fazer uma publicidade e aí eles querem meu corpo, porque esse meu corpo expressa uma série de coisas, é a música bonita, é a voz bonita, é a figura bonita e negra que tem esse discurso, essa postura no mundo, mas aí a equipe é toda branca, sabe? Então, tem uma série de *modus operandi*, ainda não mudou muito e disputar também esse outro lugar que é o lugar da decisão, né, da gestão, isso daí eu tô fazendo, mas eu não sei se esses outros artistas todos aí artistas tão fazendo, não sei. Então, quando cê me pergunta: - "ah, o seu público faz questão?" Não, porque quando eu canto de amor, quando eu canto de Tô Te Querendo também todo mundo ama e pula e num tem ativismo nenhum (risos) em dizer que eu tô querendo o corpo de uma pessoa, entende? Mas eles entendem que meu corpo é político, que eu faço política para além da minha música. Mas isso é a Luedji que se eu fosse, sei lá, advogada, se eu fosse pintora de parede, se eu fosse, eu não sei, nunca tive essa profissão, manicure, enfim, o que eu o que eu fizesse da vida ia tá permeado, porque se a minha história individual, pessoal, da minha família e também de ser de Salvador que é essa cidade, né? E que também me constitui politicamente, a militância daqui. Então, mas não me sinto cobrada, nem impressionada, não. Acho que meu público gosta de mim eu cantando qualquer coisa. Eu consegui cativar as pessoas até esse ponto, assim.

Marcelo: E pra o último ponto que eu queria tratar com você é em relação ao Pelourinho, né? Porque quando eu falo em cena musical, eu falo de um grupo de artistas que tem um público, que tem uma cadeia produtiva ali, mas que atua no espaço jovem, que é pela cidade (???), né, que faz com que as práticas de ensaios, shows e tal, estejam ali inseridas no cotidiano da cidade. E o Pelourinho é um espaço onde esse grupo de artistas atua muitas vezes, né? Baiana System começou a fazer uma temporada de show lá, Afrocidade fez uma temporada parada de show lá,

Attooxxa fez temporada de show lá, Larissa (Luz) fez muito show lá apesar de nunca ter feito uma temporada, todo mês show de Larissa no Pelourinho, mas ela também fez muito show lá. Mas você não tem um grande número de shows, eu achei dois ou três no Pelourinho, contando com o do carnaval.

Luedji: Uhum.

Marcelo: Mas de alguma forma existe um hábito do público desses artistas de Salvador, de ir ao Pelourinho consumir esses shows. E eu queria saber pra você como é a relação com o Pelourinho, não só como artista, mas também nesse seu passado de público. Aí as terças de Gerônimo...

Luedji: Sim, eu amo, eu amo. O primeiro show que eu fiz na vida, primeiro show meu assim, fora da Escola (Baiana de Canto Popular), né? Porque a Escola de Ana Paula Albuquerque fazia recitais e aí eu cantei numa das praças do Pelourinho, nesse período onde eu era estudante ainda, mas como profissional o primeiro show que eu fiz na vida foi no Teatro XVIII, que nem sei se tá ativado mais esse teatro.

Marcelo: Pegou fogo.

Luedji: Pegou fogo? Olha só, fiz lá.

Marcelo: A Rumpilezz ensaiava lá e teve que sair.

Luedji: Então, fiz lá no Teatro XVIII. Meu primeiro show da vida, foi lá no Teatro XVIII, no Pelourinho. Eu gosto do Pelourinho, essas praças do Pelourinho não são praças assim que cabem multidões, né? Que você vai fazer, enfim, show pra milhares de pessoas, mas eu acho que essa geração tem essa característica, né, de ter um público nichado, eu confesso que eu já fiz show de TCA, eu já esgotei o TCA, já fiz shows também festivais grandes, mas aí também tinham outros artistas e mesmo eu sendo bastante conhecida da Bahia, eu percebo que existe os meus ouvintes eles tão num nicho, né? E aí eu acho que o Pelourinho, as praças do Pelourinho contemplam essa geração, contemplam esses artistas assim, porque a gente consegue lotar, consegue fazer temporadas, né, e de fato com o público que cabe ali naquele espaço, num fica, vamos supor, se não fica vazio, né, e também não fica ninguém de fora e quando fica alguém de fora é bom porque aí volta na outra semana e aí a gente consegue fazer esses shows, esses eventos circularem, assim, eu acho que é sim um espaço de convergência, assim, desses artistas dessa nova geração com praças, com a estrutura muito boa, assim, tiveram reformas que melhoraram bastante, assim, em questão de som, uma questão ali da organização e limpeza.

Então, assim, não tenho críticas, nem como quando eu vou como público assim, pra curtir o ensaio da Attooxa, da Afrocidade, nem como artista mesmo, assim, num acho que a requalificação das praças foi super feliz. E isso, assim, eu acho que o Pelourinho é um lugar importante, mas eu sempre, eu gosto do Pelourinho mas eu fiz questão de fazer show no TCA assim, eu acho também que a gente precisa disputar esses lugares ditos como elitizados, né? E acho que o próprio TCA tem feito esse movimento com aqueles eventos de um real, né? Domingo.

Marcelo: Domingo no TCA.

Luedji: É, domingo no teatro, enfim, acho que o próprio TCA também busca essa democratização e se aproximar do povo. Então, assim, eu faço show no Pelourinho, fiz, amo, mas também faço questão sempre de fazer no TCA assim (??) (risos), pra mim é um palco muito importante de Salvador e da Bahia, assim. É isso, Pelourinho é importante, Pelourinho é massa e eu acho que é realmente um lugar que contempla essa geração. Não sei se eu lotaria um Parque de Exposições, entendeu? (risos) Sozinha. Eu cantei no festival, mas foi um festival que tinha Baiana System, Gilberto Gil, tinha bastante gente.

Marcelo: Eu tava.

Luedji: Tinha bastante gente até quando eu tava lá. (risos)

Marcelo: Eu tava, eu te vi. Eu vi seu show.

Luedji: É.

Marcelo: Historicamente Pelourinho tem uma trajetória de ressignificação, né? E tipo, de ser um Pelourinho de fato até se tornar um espaço de resistência da cultura negra, que chama atenção de Michael Jackson e aí chamando a atenção de Michael Jackson, chama atenção do Governo do Estado e transforma aquilo ali num espaço majoritariamente voltado pro turismo. Mas uma edificação lá (??) e tem esse movimento de retomada, né, do Pelourinho. Por mais que enfim, os moradores que foram expulsos na reforma dos anos 90, que não puderam voltar a morar lá, mas houve enquanto o público, né, não só da cena de vocês, o Pelourinho são muitas territorialidades ali, né? Ao mesmo tempo que de um lado da rua, na Tereza Batista tem o show de vocês, do outro lado na Pedro Archanjo tá tendo um sambão rolando que é um outro público, uma outra cena, uma outra galera. Isso acontecia simultaneamente, né? E aí, ocupar esse espaço, também, promover e ajudar a promover ressignificação é importante, né? É uma contribuição que essa cena traz também para a cidade.

Luedji: Sim, eu respondia numa entrevista que fizeram com as meninas, né? Quando a gente cantou lá no carnaval, eu, Xênia (França) e Larissa (Luz), aí me perguntaram como é que eu me sentia cantando no Pelourinho e eu falei exatamente isso, é ressignificando aquele lugar, né? Que é o lugar da dor, nasce como um lugar de opressão e aí a gente volta, né? Pra retomar aquele lugar, né? Aquele lugar que não era nosso, né? É o lugar do colonizador, que criou aquele território pra oprimir e a gente toma posse, né, da chibata, do tronco e daquele território pra trazer beleza, né? Trazer uma outra, a figura negra, né? A figura do indivíduo negro em outro lugar, no lugar no palco, né? Um lugar acima, em outro patamar, né? Enfim, eu acho é isso, cantar no Pelourinho pra mim significa isso, mas eu também volto a dizer, por um por um tempo eu percebi esse movimento, né, de artistas negros, os artistas dos blocos afros, os artistas negros cantavam no Pelourinho. E aí os grandes nomes da MPB tocavam no TCA, né? Como você percebia lá o LineUp do TCA era sempre quando vinha o Chico Buarque era o TCA, daí o Lazzo tocava só Pelourinho e me incomodava (??? tem um corte no áudio, Argolito) . Então eu quando eu tô em Salvador e canto em Salvador, eu sempre faço questão de disputar esses dois espaços assim, de entender que o Pelourinho é um lugar pra gente, enfim, ressignificar, né? Dar uma outra, recontar, né? Contar uma outra história desse espaço, né? Mas também disputar o espaço de tudo da (??) elite, o espaço que dizem que é pra gente não estar, que é um TCA da vida, sabe? Então, eu venho, faço show no TCA, faço no Pelourinho, não faço show nenhum porque eu também venho pra Bahia de férias.

Marcelo: (risos)

Luedji: Eu venho pra ser só a Luedji de Brotas, não a Luedji cantora. Eu não faço muito show aqui, é no verão, assim, às vezes rola uns festivais, se rola um festival no meio do ano eu venho, e aí, coisas pontuais no carnaval, não(??) gosto muito de trabalhar na Bahia assim no verão, ficar nessa dinâmica de show demais, como é no resto do ano, sabe? Eu venho ver minha família, ver meus amigos, tomar banho de mar, comer lambreta na Mouraria. Nossa! Eu vim viver, viver minha cidade. (risos). Mas eu sempre faço questão de tá nos...voltando, né? Tô no Pelourinho, mas também tô no TCA, acho importante.

Marcelo: Hm-huh. Luedji, era isso, fazer uma hora aqui que a gente tá conversando, vou te liberar.

Luedji: Massa.

Marcelo: A pessoa, multi(??) trabalhadora, mãe de recém nascido, praticamente.

Luedji: Isso.

Marcelo: Mas brigado pelo seu tempo.

Luedji: Brigado.

Marcelo: Obrigado pela disponibilidade aí. Eu sei que é difícil uma vaguinha assim, mas brigado de novo assim.

Luedji: Brigado você pela insistência e sucesso aí com a pesquisa, depois eu quero ver. Tá bom. Beijo. Tchau, tchau.

Marcelo: Beijo.

4. ENTREVISTA COM JOSÉ MACEDO

José Macedo: rapper, MC, cantor e compositor da banda Afrocidade

Tempo de gravação: 94 min, 10 seg.

Realizada em 28 de janeiro de 2021

Marcelo: Beleza, velho. Weslei tava falando com vocês que esse é um projeto que ele é um resultado do meu mestrado, né? Eu tô pesquisando música pop de Salvador. Os artistas negros que estão ganhando visibilidade. Artistas e bandas que tratam a questão da negritude e tudo. E aí essa pesquisa ela foi contemplada no Prêmio Jorge Portugal, né? E vai ser publicada como e-book. E aí eu tô correndo aqui pra terminar ela a tempo, no prazo da Lei Aldir Blanc e aí eu tô fazendo essas entrevistas, já conversei com Josyara e conversei com o Hiran e agora eu tô falando com você e é um pouco de confrontar assim, né? Eu tô desde 2019,, quando eu comecei no mestrado observando vocês: Afrocidade, Baiana [System], Luedji [Luna], Xênia [França], Larissa [Luz], Attooxa, essa galera nova da cena mesmo aqui na Bahia, Salvador, região metropolitana e tal. E aí eu tenho uma série de observações que eu fiz desse tempo e eu tô conversando com a galera pra ter mais ideias e tudo mais. E aí, eu queria, assim, uma das das coisas que ficou bem claro pra mim, assim, eu já tinha essa intuição, mas depois de fazer essa observação mais detalhada, eu percebi que tem uma série de elementos ali na cena, na música, no posicionamento, nas performances e tal, que são parecidos entre vocês, mas tem outros que são muito diversos, né? Assim, por exemplo, vocês, o Baiana, Larissa tem essa pegada mais de fazer uma mistura de orgânico com eletrônico que eu já não vejo o trabalho de Luedji, por exemplo, né? Tem essas nuances assim, mas tem muita coisa ali que identificam vocês assim

uma geração, né? E aí eu queria saber como é que foi pra vocês, da Afrocidade, construir essa identidade, né? Que você já vem de uma, de uma trajetória diferente de Camaçari, que tenha, tem ali aquela história das aulas que tinham na Cidade da Música (Cidade do Saber, não??), em Camaçari. Então, eu queria saber como é que foi essa construção.

Macedo: Construir essa referência entre o orgânico e o eletrônico.

Marcelo: Não, da identidade sonora da banda toda, assim.

Macedo: Ah, a identidade sonora da banda de um modo geral. Assim, o Afrocidade ele surge dali das aulas, né? Da cidade saber, né? Do encontro de percussionistas e tal, aonde o maestro Eric Mazzoni, que é nosso diretor musical, ele ministrava aulas ali na instituição e ele fez um encontro de percussionistas, ou seja, que eram alunos que faziam parte da aula, mas que já tavam muito mais amadurecidos, assim, musicalmente.

E a inspiração maior do Afrocidade, de fato, é um resgate. Tipo, porque Camaçari, da região metropolitana de Salvador, é a cidade com maior número de quilombos rurais, né? Tipo, tem uma história que, essa história elitista, ela parte tanto do processo industrial como do processo de um Governo e de Estado, né? Você vê que tipo, por exemplo, a orla de Camaçari ela vista como linha verde, litoral norte e tudo mais, num referencia que aquilo ali é de Camaçari, sendo que a maior parte de Camaçari em questão de quilombos tá nessa região da orla pra mata adentro, pra um processo quilombola dentro, né? Tipo, cê pega de Vila de Abrantes, que é onde surge Camaçari, até o final de Camaçari subindo orla, Pojuca, que depois já vem Mata de São João. Se você entra todos esses quilombos ali até chegar processo da parte central de Camaçari, tem vários quilombos, irmão, tipo, mais de, acho muito mais de 50 quilombo ali, sacou? Tipo, muito mais, tipo, comunidades quilombolas que vive do dendê, que vive da pesca, que vive da agricultura, que vive da.. que sobrevive, né? Vou ser mais sincero no sentido de sobrevivência por causa dum processo industrial. E a parte urbana de Camaçari ela é muito pequena, né? Tipo, é como se fosse um bairro de Salvador e essa parte geográfica e quilombola das periferias, essa juventude preta de periferia, por esse processo elitista, não chega essas informações, não chegou, tipo, eu nasci em Camaçari, sai de Camaçari, fui pra Salvador muito novo, porque minha família de parte de pai é daqui, das quebrada daqui, minha família de mãe de Salvador. Quando o meu pai faleceu que eu saí daqui, que foi pra Salvador, eu vivi anos em Salvador na Boca do Rio e quando volto pra Camaçari, que eu venho conhecer toda essa história, quando eu entro pro movimento HIP HOP aqui, então, tipo, essa juventude, ela cresce sem saber que no quintal da sua casa tem mestres e matriarcas de samba de roda com uma cultura riquíssima, né? do

samba de roda, nas religiões de matriz africana, na pesca, no dendê, né? Tipo, toda essa vivência quilombola que a gente tem. Então, Afrocidade o intuito maior foi fazer esse resgate, né? Tipo, a Cidade do Saber ela é uma instituição que surge quando o PT toma um poder, né? A parte do PT, não defendo um partido, né? Mas sei da importância que o Lula lhe fez dentro do processo da elite e a elite brasileira, ela tá institucionalizada em todo o processo da política, independente de partido. E quando o PT ele toma o poder, esse resgate ele acontece, aí surge um exemplo: A Cidade do Saber ela é muito importante pra cidade de Camaçari, sendo que a cidade de Camaçari tem uma riqueza absurda que podiam ter várias cidades do saber em cada quebrada, mas a gente reconhece a importância, porque começa a trazer essa vivência quilombola pra perto da parte urbana. O poder de fala dessas matriarcas e desses mestres começam a existir, né? Então, o maestro ele viu a necessidade de fazer esse resgate artístico, né? Ele falou: velho, a gente precisa ter um, né? Tipo na visão dele já, eu nem, tipo assim, eu tô reproduzindo algo que quando eu nem era da banda ainda, né? Tipo, a minha vivência era bem do hip-hop, né? Eu sou um dos pioneiros no HIP HOP, um dos pioneiros, não, eu tive uma vivência com os pioneiros na boca do Rio e quando eu volto pra Camaçari, eu fui abraçado pelos pioneiros do hip hop de Camaçari, né? Então, eu observei, eu vi todo esse crescimento, estando perto e é justamente esse resgate, né? Tipo, de fazer, de ressignificar esse processo de tudo que estava, que a elite, o processo industrial estava colocando em apagamento, né? E aí surge a ideia do Afrocidade, né? Tipo, né? Tô aqui no começo, pô, Erick Mazoni, ele ainda tinha uma, uma parada muito louca, que era tipo, ele ainda tava definindo o nome, né? Ele como é um músico da cidade que ele é precursor de diversas militâncias itinerantes, né? Nas praças, nas comunidades como músico e aí ele comunicava a galera mais próxima, a galera da música, os amigos, né? Tipo sobre ter o nome Favela Plana ou Afrocidade cidade, né? Tipo meu, é como se fosse uma enquete de rua assim. E aí a galera: não, Afrocidade, Afrocidade! A parada bateu, esse slogan, tipo, porque tem uma voz forte em relação a isso e aí a gente vem esse processo, né? Baseado na inspiração do que a gente vive aqui em Camaçari. Eu fiz esse resumo todo contando essa história porque é isso, o que define a gente é toda essa vivência a gente tem de quilombo aqui, mas que não está distante de Salvador, porque tipo, toda a Bahia, de um modo geral, a sua essência quilombola, elas são essas ligações dessas diásporas africanas que existem aqui. No Brasil todo, mas se falando da nossa realidade de Bahia, né? Só ligação de Periperi com Parafuso, sabe? Tipo, da linha férrea ali, Subúrbio Ferroviário. Então, não tá distante, é a mesma coisa, é o mesmo diálogo. E aí, nesse processo de união diaspórica, a gente hoje encontrou, a identidade da Afrocidade ela se conecta com a identidade de muitas coisas que acontecem no mundo também, sacou? no mundo a fora, tipo assim, quando você fala, esses novos artistas, né? Que você citou

aí, nós somos novos artistas de fato, mas de uma de uma cena que sempre existiu, de uma música que sempre existiu na realidade da música baiana, né? Tipo, se você ver gradativamente a história da música baiana quando ela é, toda a evolução ela surge do samba de roda no Recôncavo, os blocos afros aqui nos guetos de Salvador e o pagode que surge no Garcia, Engenho Velho e da Federação, desses quilombos mais centrais da cidade passa pelo processo de evolução, né? Tipo, toda evolução do pagode que surge ali dessa influência do samba de roda que a galera tem e traz pro pagode baiano e vai até a evolução do groove arrastado e os pagodes mais atuais que a gente tem hoje. Então, tudo isso, toda essa evolução dessa música já existia, a gente só tá dando, tipo, no caso, hoje a gente tá vivendo uma cena que tá fazendo um resgate de algo que é indústria, né? A indústria de um modo geral. Os donos da indústria eles sempre vão se apropriar da nossa realidade, da nossa vivência e tentar colocar em apagamento. Então, a nossa guerra, a nossa luta como a gente, Luedji Luna, Baiana System, que foi muito importante, porque eles foram os pioneiros a surgir com esse resgate, né? E Attoxxa eu acredito que o Baiana, Attoxxa, né? A.MA.SSA ali quando era Mahal Pitta e Rafa (Dias), eu vejo esses caras como pioneiros e a gente tava fazendo nossa onda aqui e acaba se conectando. Então, eu vejo hoje uma musicalidade híbrida, né? Que acontece no mundo muito lotado pelo avanço tecnológico também, sabe? Está existindo um avanço tecnológico no mundo em que, assim, eu vejo tudo isso acontecendo, né? Na África, quando você vai na África ali você vê artistas desse new afrobeat, aí você vai lá pra América do Norte, os negros afroamericanos fazendo o neo soul, sacou? Esse novo, hoje eu vejo tudo isso com a conexão do orgânico eletrônico, todo esse novo que a gente propaga, ele vem dessa musicalidade híbrida, que tá proporcionando a gente poder estar conectado mais esse mundo da tecnologia, se comunicando, né? Eu acredito que essa identidade é muito forte, assim, que a Afrocidade tem hoje poder se conectar com esse orgânico, esse eletrônico, tornando nossa musicalidade híbrida, né? E é muito assim, muito louco, porque assim, a musicalidade brasileira durante muito tempo a indústria musical o monopólio sempre foi americano, né? Esse padrão americano de tudo, de mercado e um modo geral. Norte americana, então. E eu sei da importância gigantesca que a música Afroamericana tem pra música afrobrasileira, porque foi um processo de construção tanto de identidade musical, como de política e de discurso e de representatividade, quando a gente vê o samba reggae, né? Se conectando com a música que a gente tem aqui, Neguinho do Samba se conectando com linguagens políticas panteras negras, sabe? Do Zulu Nation e se conectando com essa verticalidade, né? Diáspórica de América do Norte e América Latina, enquanto África, foi muito importante, né? O samba reggae, o samba funk, samba rock, toda essa musicalidade afro-americana foi importante, que a indústria ela proporcionou isso. E eu vejo esse avanço tecnológico derrubando algumas

barreiras da indústria musical, eu vejo muito esses streamings com um lado muito mais positivo do que a geração que a gente viveu de 90 e anos 2000, que é ser hoje tem o Spotify, tem o Deezer, tem diversas plataformas digitais, nesse avanço tecnológico do mundo a gente pôde hoje, eu, particularmente, todos nós da banda. Mahal Pitta foi um cara importante pra isso, quando a gente começou a se conectar com ele, que ele fez a gente enxergar mais como ele tem essa conexão tecnológica muito mais forte do que a gente, e ele se inserindo de criação junto com a Afrocidade, fez a gente ter esse olhar mais horizontal e a gente olhar mais pra África diretamente, né? Aí a gente se conecta com essa musicalidade que direto de África, que a internet tá proporcionando. Antigamente a gente não conectava ali na internet e você tinha um leque de artistas africanos, sabe? Tipo, você chega no Spotify, no Deezer, você clicou ali, cê conhece um artista da Nigéria, vai aparecer vários artistas da Nigéria, de Gana, Costa do Marfim e, tipo, a importância dessa verticalidade afro-americana conectada com a nossa realidade, foi importante pra caralho, assim, eu acredito, mas hoje a gente tendo essa horizontalidade com a África, a gente pode se conectar com artistas de países que falam português, por exemplo. Isso fica um pouco muito mais próximo da comunicação. A internet proporcionando isso, sacou? Porque é algo que eu acho que flui uma conexão muito mais direta, fica muito mais fluido, fica mais fácil, fica muito mais acolhedor, né? Porque sei lá, antigamente, né? Todo mundo tinha esse acesso ao inglês, né velho? De você sabe dialogar com as realidades e saber o que a galera tava falando. E hoje tá muito mais fácil, mas sacou? Ainda assim, a gente sabe como é o processo de construção social, né? No processo de educação, então. Então, eu vejo isso como algo que tá acontecendo em todo mundo, esse híbrido da música, né? Porque aí quando a gente vai lá pra Nigéria, pá, os países africano a gente fala:

– Caralho, porque a galera fazendo a mesma coisa?

Pegando o afrobeat misturando com as parada eletrônica, enquanto a gente tá pegando pagodão aqui, fazendo a mesma onda, pegando influência do samba reggae, do afoxé, do dos blocos afros e pá, fazendo a mesma onda. E aí, cê vai lá nos Estados Unidos, servindo uma galera da internet, né? Tipo que é uma banda que eu ouço muito, que é uma galera que pega mesmo esse soul, esses jazzão trazendo timbres mais eletrônicos, samplers, sintetizadores, assim, e deixando esse jazz, esse bagulho que já existia, mais sofisticado, com um bagulho mais, eu percebo muito isso. Então, acho que a linguagem da música no mundo com a internet com o avanço tecnológico, ele tá se dialogando assim, muito mais fácil e vendo que tá todo mundo seguindo o mesmo fluxo também, eu acredito. Cada um com sua identidade, claro, mas e com

sua realidade, né? Com sua vivência cotidiana. que as ruas, os seus bairros, das suas quebradas oferecem. Mas é um diálogo só, eu acho.

Marcelo: Interessante isso que cê fala, tem tudo a ver com o que eu tenho observado, assim, né? Eu, nos anos 70, no Brasil, assim, na minha pesquisa, eu identifiquei dois grandes movimentos de música negra. Um, surge do Ilê aí na Bahia e o outro os bailes de black music de onde surgiu a Black Rio no Rio de Janeiro. E aí quando a gente faz esse olhar histórico, né? Dos anos 70, cê tem ali um marco do surgimento do MDU, do MNU, né? Cê tem um, digamos assim, um afloramento de uma perspectiva política e pedagógica da negritude que vem nas artes, né? Com esses dois grandes movimentos, na política, nomes como Lélia Gonzales, Abdias Nascimento, todo mundo tava ali nesse caldeirão dos anos 70, né? E aí fazendo recorte pras artes, pra música, a gente observa esses dois principais movimentos que a gente faz o percurso histórico, né? De quem tá, veio a Black Rio veio vindo, né? Tipo assim, movimentos de bailes blacks no Rio de Janeiro, na periferia do Rio de Janeiro, veio dar, assim, né? A gente consegue fazer, consegue traçar isso, veio dar nos bailes funks de hoje, né? E a gente consegue perceber que esse movimento dos blocos afros veio dar de alguma forma nos paredões. E aí, como eu tô mais interessado com a realidade, assim, de Salvador, da Bahia, Eu percebo como essa relação que você me falou aí, né? De ir no pagodão, de ir no samba reggae, mas também de olhar pra África, de perceber a importância da música estadunidense norte americana e fazer essas conexões contemporâneas como uma forma de atualizar essa conexão entre diversas realidades de de populações negras, de contextos diaspóricos diferentes, mas que no Brasil tem um florescimento mais, digamos assim, mais contundente nos anos 70, né? Ouve antes, mas foi abafado e voltou nos anos 70, tem essa continuidade. E tem um elemento que também olhe, de forma contemporânea, assim, né? Olhando pra essa relação da musicalidade híbrida como se diz, que é o afrofuturismo, né? Inclusive, o Afropunk, que acabou de acontecer aqui, tipo assim, aconteceria presencialmente em Salvador, mas houve uma adaptação e teve uma presença muito forte da música baiana no Afropunk de 2020, que é justamente uma vitrine pra esse tipo de produção mais afrofuturista, digamos assim, né? Não sei se vocês chegam a se definir como afrofuturismo, mas se vocês têm um olhar pra esse, enfim, pra essa possibilidade de construção, que é o afro futurismo, né, no caso...

Macedo: Eu acho que o afrofuturismo ele tá aqui, né? Ele tá agora, eu acho que tem uma parada que me remete muito a esse, tem um filme que eu assisti de Spike Lee, que a gente se vê ontem, né? Que é tipo, que é um filme de ficção científica que fala sobre, que é meio que uma crítica De Volta pro Futuro, né? Esse futuro branco que coloca essa perspectiva de que

tipo a gente tá de volta pro futuro nesse processo de que lá atrás eles já tinham acesso a uma tecnologia de domínio e que eles já haviam toda essa sociedade branca no futuro, né? E é uma crítica ao processo de, tipo, protagonismo também está voltado aos meios tecnológicos ao avanço tecnológico, ao cinema, aos meios de comunicação serem monopolizadas por brancos e a gente vem lutando, fazendo esse resgate e *A Gente Se Vê Ontem*, é uma crítica que fala muito sobre esse lance de assim, qual é o futuro que a gente vai proporcionar pra nossa comunidade preta, se durante muito tempo colonizador ele colocou em apagamento nosso passado, eu vejo que o passado, presente e futuro ele é um processo cíclico, é o Sankofa, sacou, irmão? Tipo assim, ele, ele num num desconecta um, nenhum, nenhum ciclo desse se desconecta um do outro. Então, assim, pra mim o futuro ele é agora, porque tipo, agora, a gente faz o resgate do passado e o futuro, eu vejo muito com esse lance de uma perspectiva mística, né? Misteriosa, o futuro ele, ele tá na mão da nossa ancestralidade acho que tá na mão do universo mesmo, de todo esse lado mais energético, sacou? Enigmático mesmo assim. E eu vejo que a gente sempre teve no futuro sem saber, até a gente sem saber, tipo, sacou? A gente vai estar no futuro. Porque hoje a gente tá vivendo o futuro, hoje a gente, cê entende que tipo de gente tá vivendo o futuro? Sim. Quando ele fala dessa musicalidade híbrida, que a gente faz hoje, a gente está fazendo hoje o futuro, dos nossos ancestrais, sacou? Já deixaram pra gente já a receita lá atrás. Sacou? Os nossos ancestrais já deixaram a receita, a gente só tá nos conectando com a tecnologia e se inserindo, inserindo a nossa tecnologia, que a gente sempre teve, que essa alquimia mesmo que é a junção da nossa sabedoria mesmo com a música, com com a nossa música, né? Dentro de uma tecnologia criada pelo monopólio colonizador, né? Que quem domina o mercado, então a tecnologia é baseada nisso. mas a gente tá inserindo a nossa tecnologia dentro desse processo, que a nossa tecnologia ela tá relacionada mesmo a essa energia não material, sacou? Não é uma energia material, a nossa tecnologia ela não é voltada ao material e sim a essa alquimia mesmo do mundo espiritual mesmo, que a gente proporciona, do nosso mundo ancestral, dessa ancestralidade. Então, eu acredito muito mais no futuro como agora mesmo. Lá na frente num sei dizer colé, sei que hoje a gente tá vivendo esse futuro, né? E a gente tá fazendo esse futuro agora, assim como nossos ancestrais fizeram esse futuro lá trás também.

Marcelo: E tem uma questão que assim, você falou que o Afrocidade é um projeto que tem o resgate como bandeira, digamos assim, né? Isso é uma coisa que tá bem presente nas letras, né? Tem a música diáspora, acabou acabou não entrando no EP, mas eu vou chegar lá.

Macedo: Ela tá no primeiro EP.

Marcelo: Ela tá no primeiro EP, né? Certo, verdade, verdade. Ela já abre dizendo pra que veio, né? Nossa história começou foi lá na África, quem já tem essa conexão. O que eu queria saber assim, é como é que você sente no público da banda, ou nos ambiente de população negra, de periferia, de gueto, que vocês circulam, como é essa aceitação ou identificação com essa percepção, né? De ancestralidade, né? E se falar nossa história começou foi lá na África, como uma bandeira que o Afrocidade defende, né? E aí eu queria saber como é que chega, o público de vocês como é que vocês percebem. O público do Afrocidade também se identifica com essa ancestralidade africana?

Macedo: O público se identifica, tipo, aqui, um exemplo, a gente conseguiu, a gente percebe isso, muito voltado ao presente, aquele momento presencial dos shows que a gente faz, né? Tipo dos Afrobailes ali. Desde quando a gente vem movimentando os Afrobailes, um exemplo, tipo, a gente percebe o quanto a comunidade de Camaçari, a periferia de Camaçari, como eu lhe falei, né, tipo, a parte central de Camaçari, a parte urbana ela é pequena. E cada integrante da banda Afrocidade é de uma quebrada de Camaçari. Então, automaticamente seus guetos, os guetos de cada um vai, tipo, nos Afrobailes. Quando a gente começou a fazer os Afrobailes, foi muito voltado a necessidade de ter um lugar pra tocar, né? Estado ali, a Prefeitura, a Secretaria de Cultura nunca fortaleceu, sacou? A gente vive essa realidade e era um meio de fazer um capital empreendedor ali, de ter, sabe? A gente continuar, cantar, né? Tocando. Aquilombar nossa comunidade, sacou? Meio que o Afrobaile ele surge ali como um meio campo de concentração mesmo, de todo mundo chegar lá e se ver de igual pra igual, sacou? Tá todos pretos lá, tipo, a comunidade tá lá. Então, a gente percebia em todo esse processo de formação, a gente já percebia o quanto que a gente tava tocando na periferia, porque a periferia tava querendo um lugar pra ficar em paz, à vontade, porque tipo, a gente sabe como é processo na periferia de, sei lá, tipo, cê vai pruma festa melhor do paredão, que tem a segurança, um miliciano, bocado de polícia, então, às vezes só tá metendo dança, pulando, mas aí começa os cara pra oprimir, bater, não sei o que, daquele jeito, a galera já não se fica à vontade, tipo, e essa revolta, às vezes, o cara desconta no irmão, que tá na mesma situação que ele, esse processo de repressão, de opressão da sociedade, ele tá presente em diversos lugares. E nesse meio de entretenimento, na periferia, isso acontece. Então, ali a gente percebia que a galera sentia vontade, porque não existia isso, sacou? Não existia essa repressão. Então, a gente começava a observar que a galera tava, mesmo a gente sem ter um disco, o EP gravado, algumas músicas que a gente já tocava e não tá nos streamings e não tá gravado, e a galera sentir e cantar com a gente. Então, isso é meio que uma prova mesmo, um reflexo de que a parada tava chegando aqui, existia mesmo um

retorno de falar: - caralho, vocês me representam e eu não tô só e vocês também não estão sós, tá ligado? Tipo, baseado nisso era nossa representatividade. E a gente começou a migrar pra Salvador com os Afrobailes e a gente começou a perceber isso também. Quando a gente começou com os Afrobailes no Pelourinho, em outros lugares assim, aonde pessoas de Salvador, que não são de Camaçari, não convivem com a gente, nunca tinham ido no Afrobaile daqui, mas quando a gente começou a movimentar, chegar e a galera se conectar, galera preta, a galera de periferia, se conectar com essa história que é nossa história.

Marcelo: E falando nessa migração pro Pelourinho, Pelourinho foi historicamente um espaço de violência, né? Era onde os negros escravizados eram açoitados e torturados e se transformou num espaço de resistência, né? Justamente por isso. Uma comunidade super coesa, ali dentro surgiu Olodum, surgiu o samba reggae, foi um pouco desmobilizada com a com a reforma que ACM fez nos anos 90, que desmobilizou um pouco aquela comunidade, né? No sentido de tirar os moradores dali e passou a explorar aquela imagem como turística. E aí tem um movimento de reocupar esse espaço com outras narrativas sobre o que é ser baiano, né? O BaianaSystem foi uma das primeiras bandas que passou a ocupar lá e de alguma forma criou, digamos assim, um fluxo, um hábito de ir ao Pelourinho assistir shows de novos artistas da Bahia, né? E vocês chegam em Salvador depois de consolidar uma carreira em Camaçari, chegam em Salvador e vão pra Pelourinho, né? O que é que tinha no Pelourinho pra levar vocês pra lá? Por que não o Rio Vermelho? Por que não um outro espaço da cidade? Eu falo o Rio Vermelho por causa da cultura da noite, que é comum lá nas casas de shows e tal.

Macedo: Assim, mano, tipo, eu tenho uma vivência, né, com o Pelourinho, a minha família de parte de mãe ela é de Salvador, da Boca do Rio e minha família de parte de pai daqui de Camaçari, só que eu tenho alguns parentes de parte de pai que moram no Pelourinho, mora no Passo, mora na quebrada mesmo, há muitos anos, eu tenho tio que mora lá e eu me, tipo, meio que quase me criei lá, porque tipo, eu vivi 12 anos, 13 anos na Boca do Rio, só que eu estudei no Centro uma época e eu vivenciei, cê falou do Baiana System, mas antes do Baiana System teve o Ministério Público, né? que ocupou muito as praças do Centro da cidade e o Pelourinho muito voltado assim, quando se começa a falar desse processo de gentrificação que surge e aí essas ocupações culturais elas recebem uma queda e teve o hip hop de Salvador também que, quando ele começa a vir pro Centro, ele começa a ocupar mais essa região da Carlos Gomes, Baixa do Sapateiro e Pelourinho também. Então, eu sou cria do hip hop, né? Tipo, eu comecei a rimar com 13 anos, sacou? Na verdade, com 13 comecei a rimar com 12 (anos) comecei a dançar break, eu dançava break com 12 anos. Eu tenho um primo que ele é a

pessoa que me apresentou hip-hop, ele cresceu com DJ raiz, aquela galera ali, tipo, que é da minha quebrada, DJ Raiz e DJ Pureza os caras são da Boca do Rio também. E eu vejo que todas as dificuldades que a gente enfrenta, tipo, que a gente sempre enfrentou, assim, povo negro, né? Tipo, toda repressão, todas as repressões, dificuldades de opressão e assim, você falar do Pelourinho como ter sido um campo de repressão muito grande e lá saí os maiores símbolos de resistência, os maiores movimentos, os maiores bailes, maiores festas, que é muito voltado a isso, o povo negro, ele tipo sempre utilizou das dificuldades, das repressões, das opressões e a criatividade ela sempre aflorava em meio a tudo isso, sacou? Tipo, isso é a essência do quilombo, da senzala, é a essência desse processo de construção histórica, né? Colonizado no Brasil. Você vê que baseado o reflexo disso aí que cê falou do Pelô, surge o samba reggae, Neguinho (do Samba), cê vê que Neguinho ele é um gênio, né mano? Tipo, o cara é um gênio, porque ele começa a observa geografia só Pelourinho e tudo surge a partir do Olodum, né? Só que ele vê uma necessidade de existir o carnaval preto, real, porque quando surge o carnaval elitista a gente vê que os blocos afros que sempre foram a nossa maior resistência, começa a surgir o processo de afastamento mesmo, assim, dessas resistências pro circuito do carnaval. Tipo, porque a gente, se falar de carnaval, a gente sempre fez carnaval, né? o nosso carnaval que sempre foi nossa militância ali, os malês, né? Tipo, a revolta do malês ela é baseada nisso, a percussão é o nosso meio de comunicação. Na capoeira era assim, né? Tipo, do mesmo jeito que a gente tá dançando, a gente tá se divertindo, a gente tá ligado no opressor, a gente tá ligado também. Então, nossa música sempre foi um meio de a gente se comunicar e falar, olha, quem conhece mais do que nunca esse território é a gente, porque é o território que a gente ocupa. Então, é a malandragem, né? No sorriso, mas a gente é aquele sorriso que a gente tá aqui "tô ligado, pai, tudo, pá". É a nossa ginga, é a nossa malandragem. Neguinho do Samba ele viu que tipo, pra subir as ladeiras do Pelourinho não adiantava a gente subir o bagulho, uma marcha, fazer um carnaval, o bagulho tá ligado, não tinha como. (Macedo reproduz a levada solfejando). Ele aí traz a parada pra trás, ele traz o bagulho mais pra trás e cria o samba reggae (Macedo reproduz a levada do samba reggae solfejando). E faz com que a gente marche em meio essa dificuldade, porque a gente tá ocupando o nosso território, então a gente faz nosso carnaval, porque o carnaval, a elite, processo elitista quando surge carnaval no circuito Barra/Ondina, nas avenidas, aonde surge camarote e surge corda, surgem bloco, surge um bagulho privado. E aí a gente sai dos nossos guetos pra ocupar o lugar da elite e a gente não se vê naquele espaço, porque eles não querem que a gente esteja ali está na pipoca ali tá? Mas aqui não. Então a gente vai dançando como a gente sempre dançou na nossa comunidade de igual pra igual e a polícia reprime isso? Isso causa mais revolta, né véi? Vem mais a violência e tal, então a gente já vive essa

repressão que é esse carnaval, que é uma síntese da opressão que a gente sempre sofreu nas comunidades, nos bairros de largo, nas festas de largo. Então, acho que Neguinho do Samba ele já traz essa consciência lá atrás de "ó, trazer o bagulho mais pra trás, porque a gente vai subir a Ladeira do pé, a geografia aqui é assim. Jamaica também pra caralho." Então, as dificuldades que a gente tá enfrentando, a nossa criatividade tá superando tudo isso. Surgindo uma ressignificação musical ali, que surge um movimento e traz empoderamento pra comunidade, que traz toda uma comunicação de resistência. Então, a gente migrar pra o Pelô, dei essa volta porque falar disso é necessário, pra falar sobre todos os processos históricos. Eu tenho essa parada, né? Sabe? aquela ali. Então, quando a gente vai pra lá, a gente vê essa necessidade de se conectar com o que sempre existiu, de ocupação e de propriedade, sacou? o Afrobaile ele surge disso, o Afrobaile em Camaçari ele surge de ter esse lugar, que é o quilombo, que é o Afrobaile que é o nosso quilombo aonde a gente supera todas as dificuldades da nossa cidade, nossa realidade musical, que é de artística que a gente vive lá, por a gente viver numa cidade industrial, onde pegam vários artistas e viram máquinas, os artistas ali que perdem perspectivas de futuro e tal e vai pra indústria, deixa de sonhar e vai pra indústria. E a gente se conecta com o lugar de maior resistência que existe na cidade de Salvador, que é o Pelourinho. Então, é como se nossos irmãos, a nossa ancestralidade tivesse chamando:

– ó, vocês já fazem uma militância muito parecida com o que a gente sempre fez aqui, vem pra cá. Cês estão em casa aqui também.

E eu falo disso muito baseado que existiu muitas coisas antes, né? Falo dos blocos afros: Olodum, samba reggae e aí quando a gente tá nos anos 2000 vem o hip-hop, ocupando ali, né? Porque foi muito voltada pra uma época em que a violência tava começando já ficar sinistro. Eu sou cria do Boca do Rap, sacou? Tipo, cria do Boca do Rap e na mesma época que existia o Boca do Rapp, existia o Quilombo da Xôta, o Quilombo da Xôta é ali na Vasco da Gama, é um hip hop de quebrada, tinha um hip-hop na quadra no São Caetano, tinha o Boca do Rap na Boca do Rio e tinha o Quilombo Vivo no Nordeste de Amaralina. Então, todos esses hip hops comunitários e itinerantes que tavam existindo na quebrada, eles viram a necessidade de encontrar um lugar pra todas as quebradas se ocuparem. E onde seria esse lugar? O lugar mais seguro, onde a gente tá aí, é mais unido e mais fortificado? no Pelourinho, porque em cada quebrada dessa, chega uma época que os militantes, os precursores de cada movimento da quadra do São Caetano, do quilombo da chuta no Vasco da Gama, no Quilombo Vivo no Nordeste de Amaralina, do Boca do Rap, tavam tendo dificuldade de fazer esses movimentos de hip-hop nas suas quebradas, por causa da repressão policial que tava contando lá e em cada favela dessa é

diferente, né? Não tá no centro. Aonde o filho chora, a mãe não vê, sacou? Pau quebra já foi, polícia mata, dá em nada, tá ligado? Aí começa a galera ocupar o Centro, cada representante desse vem começa a ocupar o Centro e aí começa a surgir as batalhas de MC subsolo que sai da Carlos Gomes e vai pro Pelô, ocupa o Espaço 40 ali, perto do passo onde tem a escadaria de Gerônimo na rua de trás e aí começa a rolar essas ocupações, todos esses avanços de criatividade, esses floreios de criatividade que surgem, baseado nas dificuldades. Aí o hip hop começa a ocupar pra caralho lá, sacou? Bastante. E aí, depois disso, vem o Ministério Público, né? Depois vai vir o Baiana (System), vai vir o Attooxxa e depois a gente. Eu vivenciei isso, né? o hip hop ali. Eu tive esse ping pong de Camaçari/Salvador na minha vida toda. Então, a gente tá indo pra lá, é fazer parte e dar continuidade a uma história que sempre foi assim. Todas as repressões e dificuldades que a gente passou. Se falando de Salvador, região metropolitana, Pelourinho ele é a base de tudo, que ensinou ao povo preto mesmo, de como foi, né? Assim, trazer a resistência da nossa música conectada ao nosso discurso político, né? Ao nosso contexto de aquilombamento, acho que é muito voltado a isso, assim, tudo isso que acontece lá. E aí a gente começa a migrar o Afrobaile pra esse lugar, porque o Afrobaile ele surge dessa necessidade de poder falar, representatividade aqui na nossa comunidade, sacou? De empreendimento econômico da nossa comunidade preta, então quando a gente migra pro Pelô é meio que se conectar com essa história toda que sempre existiu, sacou? Mais uma vez, sacou? Esse quilombo aí que é o Pelourinho, né?

Marcelo: Em relação às condições técnicas, né? Porque, enfim, a gente tá falando de um...Essa sua fala é superimportante falando de uma questão simbólica, política, importante de tá naquele espaço, né? De histórias que têm sido construídas ali naquele lugar, mas tem uma dimensão, assim, que o show de vocês não é um show pequeno, né? São quantos músicos em cima do palco? Quase 10, né?

Macedo: São 8 músicos, sem contar os metais que aí são 11 músicos, com os dançarinos que dá 13 e o técnico de som que é um músico: 14, né? Os metais a gente não tem metal fixo na banda, então a nossa banda de fato é, são dez artistas, né? São 8 músicos e 2 dançarinos, dá 10 e os, mas quando a gente vai pro show acrescenta o naipe, né? Que é os metais, que são rotativos, né? São mais parcerias assim, a gente não tem como manter ainda fixo na banda com trio de metal e às vezes é trio e, às vezes, é só uma dupla. Então, varia de 14 a 13 pessoas no palco.

Marcelo: E ali no no Pelourinho foi construída uma estrutura profissional de apresentação, né? Então, cê tem ali os três largos, o Quincas Berro D'Água, o que vocês mais se apresentaram foi o Quincas, né, no último verão antes da pandemia? Foi no Quicas, né? Que era enfim, teve que ter uma reforma que aconteceu recentemente, mas antes já tinha essa estrutura e e tem o CCPI, enfim, estrutura institucional do Governo do Estado que de alguma forma também facilita, né? A ocupação desses espaços, né? Cês conseguem chegar no Pelourinho com botar 13/14 pessoas em cima do palco e fazer um show com a máxima qualidade que vocês tem condições de oferecer pro público, né? Quão importante é pra continuidade dessa história que vem falando pra gente uma história de resistência, ter esse apoio institucional do Governo do Estado que oferece essa estrutura no Pelourinho.

Macedo: Bom, pra gente é muito importante, viu, irmão, porque a gente veio de uma militância aqui em Camaçari em que a Secretaria de Cultura aqui ela fortaleceu bastante na época do PT, assim existiu, sabe? Tipo uma galera da política fortaleceu a do Estado e tal, mas depois a elite voltou pro poder. Então, tipo, a gente ficou de mãos dadas. Então, a gente sabe que a necessidade desse Afrobaile pra gente de um movimento independente, é muito voltado, assim, a nossa luta, militância e criatividade que a gente teve aqui de criar algo diferente, que a gente conseguisse conectar gerações, né? Outros artistas de outros lugares, de outros segmentos musicais. Isso proporciona, porque é um lugar menor. E quando a gente vai Salvador que é gigante, se não fosse isso seria muito mais difícil, entendeu? pra gente ter essa estrutura, sacou? Ter esse apoio do Estado, de editais, sacou? Essa conexão de parcerias de assessoria de produção, sacou? Que te proporciona essa conexão, sacou? Que acredita no nosso trampo, que acredita no nosso trabalho, ali também, sabe? Eu acredito que isso foi muito importante, velho. E isso proporciona a gente que é da região metropolitana, está ali na capital, sabe? Tipo, acho que é algo muito bacana essa estrutura.

Marcelo: Como é que você tá de tempo? Tem alguns temas ainda que eu queria falar com você, mas já vai fazer quase uma hora que a gente tá conversando aí, não sei como é que tá sua agenda.

Macedo: Tá suave?

Marcelo: Tá vou falar aqui, que eu tô dedicação exclusiva pra esse projeto, né? Então, eu tô tranquilo aqui hoje. Tem uma questão assim, nesse fluxo de público criando hábito de ir ao Pelourinho ver bancas novas e tal, tem uma relação muito próxima com o entendimento de cultura pop, né? Que é uma forma de produzir cultura que passa muito pela midiaticização dos

processos, né? Você tava falando, os grupos de de hip-hop da periferia, por mais que eles tenham canais de comunicação, páginas Facebook, no Instagram, nas redes sociais, grupos de WhatsApp que utilizem dessas ferramentas de comunicação, isso não tem a centralidade ali pra continuidade, pra existência daquela manifestação, quanto tem um show no Pelourinho, né? Um show no Pelourinho pra quase 2 mil pessoas, se não tiver um trabalho de divulgação bem feito ele se torna inviável, né? Porque precisa vender os ingressos. Então, a comunicação, a mídia, por mais que não seja um trabalho assim, super massivo, né? De botar outdoor na rua, mas assim, de ter uma atenção especial pro trabalho de divulgação, de alguma forma, faz com que esse trabalho tenha uma centralidade na mídia assim, né? E a mesma coisa em relação aos lançamentos, né? O EP também tem uma estratégia de comunicação que tá ali envolvida e essa essa afinidade entre o trabalho artístico e o trabalho de divulgação, de promoção, de marketing musical também, é uma característica muito forte da cultura pop, né? Assim, a cultura pop chega a ser uma outra forma de mídia, né? Os artistas da cultura pop tem o mesmo lugar numa sociedade que, sei lá, os apresentadores de tevê, os atores de novela. Então, tem essa relação. Então, eu queria saber como é que vocês veem esse caráter pop do trabalho de vocês, né?

Macedo: Assim, eu vejo é muito Django Livre (risos). Assim, é entender, mano, que assim, a indústria ela é branca, ela vai sempre ser branca, assim. Que a monopoliza que não tá ali dentro dos processos. Então, a gente tem que ser malandragem, a gente tem que ser capoeira, ser desse jeito, tem que ser Django Livre. Tipo, entender quais são as nossas necessidades dentro desse processo colonial que a gente ainda vive. Então, eu sei que eu tenho um interesse, ter uma relação com quem está nesse processo de assessoria e eu tenho interesse direto com o meu público, sacou? Então, a gente vê que esse processo pop ele tá muito relacionado com quem você dialoga, né? Quem é o seu público. Então, nas redes sociais falou desse meio de comunicação, de como é necessário, como é que a gente sendo ainda independente, por mais que a gente seja, somos artistas pops, mas a gente ainda é independente. Então, como é que a gente consegue ter esse alcance de trazer pessoas de outras periferias pra um evento no Pelourinho, sabe? É como essa comunicação nas redes está dialogando diretamente com esse público, com essas gerações, sacou? É a linguagem de como você vai na internet, é tudo são códigos, né? Que você consegue se comunica diretamente com esse público. E é interessante, velho. É interessante porque o público ele quer saber muito do artista, né? E o artista, meio que se distanciou desse lance de querer saber do seu público. Então, ser pop pra mim é isso, é você ser parte do seu público também, sabe? Tipo, então, quando você chega na rede social que é um fã, alguém manda um comentário, se conecta ali nas redes com o seu artista e o artista automaticamente tá

ali nas redes dialogando, sabe? Tipo, por mais que ele tenha uma assessoria de comunicação, mas se essa assessoria de comunicação ela não consegue dialogar direto com o público, acho que isso se torna pouco distante disso, de como agregar, de como trazer pra perto. E tem artistas que, por mais que tenha, né? Anitta é um exemplo nisso, né? Anitta ela dialoga diretamente com o público dela na rede ali, sacou? Tipo, então acho que pra gente da Afrocidade, tá muito voltado assim...Eu, né? falar particularmente eu que vim de um processo de uma formação, de uma criação, durante um tempo que o rap ele tava muito voltado ao, tipo, a parada brutal, da dor e pá, porque é isso. O nosso discurso é isso, mas existem diversos meios de você chegar a esse meio de comunicação, porque tem isso, o público ele precisa ser ouvido e quem tá vendendo o seu trabalho ele precisa também ser ouvido. Então, eu posso falar de crime conectando os dois lados. Eu posso falar da repressão policial. Aonde o meu, a indústria vai vender e o público vai consumir, sacou? Tipo, eu posso usar um sarcasmo pra falar de sucesso. Eu posso tornar mais leve uma realidade dolorosa?

Marcelo: São táticas pra caminhar no território dominado pelo inimigo, né? Sacou?

Macedo: É desse jeito que eu entendi. E isso demorou pra chave virar. Por causa que cada ser humano tem uma personalidade, eu tenho uma personalidade muito radical, às vezes durante um tempo, chegou um tempo, que também é muito voltado não só o processo de ser radical, mas também quando você está em um território aonde algumas pessoas já sabem disso e já tão no game e você tá no game sem saber, às vezes você bate cabeça. Aí quando você entende, cê fala:

– caralho, eu me martirizei durante um tempo porque eu não entendia isso, mas agora eu entendi, mas, agora vamos. Foi muito baseado nisso, assim, que, muito isso aí, velho.

Marcelo: E como nesse, sei lá, são cinco anos de banda? Ou um pouco menos?

Macedo: O Afrocidade surgiu de 2012 e eu tô no Afrocidade desde 2014, na verdade 2013.

Marcelo: Tá, são quase 10 anos de banda, né?

Macedo: 2013 pra cá. leve três pra cá são 8 anos. Afrocidade surgiu em 2011 ou 2012. Acho que já tem 10 anos. Pois era só instrumental, não tinha vocal, eu vim chegar numa Afrocidade assim em 2013 mesmo. Final de 2013 pra 2014, sacou?

Marcelo: São dez anos de banda, tem aquele primeiro EP que tá no YouTube, com seis músicas, que é de 2017?

Macedo: 2016.

Marcelo: 2016, né? Nesse tempo de banda, 10 dez anos, mais 5 anos mais atuante, assim midiaticamente. O que vocês acham, o que que vocês avaliam, que essa relação mais pop da cultura pop de tá envolvido nos processos midiáticos todos, trouxe de contribuição pra mensagem de vocês? Pro caso tanto para formar o discurso, quanto para propagar esse discurso que a gente começou falando sobre ele, né? Sobre esse resgate de uma história que tentou se apagar e o Afrocidade se coloca como um militante contra esse apagamento, né? Como é que essa relação com os meios, com a cultura pop, ajudou a formar esse discurso e ajudou a propagar ele.

Macedo: Eu acho que foi muito voltado a isso, né? A se inserir nesses meios de comunicação, eu acho que é muito relacionado a essa estratégia nas redes sociais, tipo, as mídias sociais também, sacou? Proporcionou bastante, hoje em dia, a gente entender um pouco, porque durante muito a gente ficou num lugar de julgamento, sabe? De pop, né? O pop cê vê Michael Jackson, o Michael Jackson ele falava de coisas que a indústria queria ouvir e coisas que o público dele precisava ouvir e acho que é voltado, acho que é uma continuidade do que você falou ali. Então, hoje em dia a gente tem esses meios de comunicação nas redes sociais que nos proporciona ter esse diálogo melhor, né? Tipo, esse nível de representatividade hoje em dia nas redes mais pretas, sacou? Nos meios de comunicação também, faz com que a gente aproveite de se inserir, sacou? E meio que falar agora:

– caralho, tipo, a gente meio que pular no barco agora que muitas pessoas foram importantes pra isso, conseguiram quebrar algumas barreiras e está ali na televisão, sabe? Tipo, a televisão é importante também a gente entender, sacou? Porque hoje em dia a gente tem preto (interrompido pelo cachorro latindo). Aí é isso, mano, tipo, hoje em dia a gente vê que essa relação, man, direta com a internet eu acho que, tipo, sabe? Essas bolhas que foram quebradas, sacou? Da internet, hoje em dia, faz com que esse monopólio, tá ligado? Que existiu, das rádios durante muito tempo, das rádios e da televisão, sacou? hoje em dia a gente tá tendo um acesso ao pop, podendo trazer um discurso mais contundente, sacou? Muito voltado pelo lance da internet, assim, eu acredito que a internet ela é muito importante pra isso assim.

Marcelo: E dentro dessa perspectiva de ampliar os espaços a serem ocupados e fazer com que a mensagem chegue a mais gente, assim, cê acha que ocupar a cultura pop pode

ser...Tá! Eu tô te fazendo uma pergunta que é uma hipótese do meu trabalho, tá? Como eu te falei, eu vou confrontar um pouco, né? Tô fazendo uma coisa que eu acho que sim e aí eu queria saber a sua opinião, né? Tipo assim, eu vejo a cultura pop como uma estratégia.

Macedo: Pode me fazer a outra pergunta de novo? Cê pode me fazer pergunta anterior de novo eu fiquei um pouco meio disperso.

Marcelo: Eu tava falando que eu vejo a cultura pop, né? Tipo assim, ocupar os espaços da cultura pop, ocupar e aí quando eu falo, quando de espaço da cultura pop, tô falando de estar no YouTube, de estar no Spotify, de ter uma assessoria de imprensa e fazer show no Pelourinho e tá no Bahia Meio Dia, de tá divulgado nos sites, nos jornais e tal. Ocupar esses espaços da cultura pop significa também fazer com que essa mensagem de resgate de uma história que tenta ser apagada, ganhe visibilidade e faça com que outros pretos, outros negros tenham acesso a essa discussão também, sabe? E a cultura pop.

Macedo: Eu acho que é muito importante, mano, você tocar nesse assunto, porque me que veio assim. Vou falar um pouco sobre isso, né? Que a gente está, volto de novo a falar que a gente só tá dando continuidade...Está mais fácil, mas a gente só tá dando continuidade ao que já existiu, né? A gente tem exemplo de Fantasmão, que foi, os caras iam, né? Tipo, o groove arrastado, aí eu vou falar de novo que vem mais uma vez a dificuldade fazendo a gente aflorar nossa criatividade, né? O groove arrastado, ele surge pela necessidade de evolução do pagode baiano, né? Eu falei lá atrás em uma outra pergunta que eu falei da violência, quando a violência tava começando a ficar sinistra nas quebradas, na periferia e que essas quebradas tinham que se reunir ali no centro, falando do hip-hop, né? E aí eu dei um exemplo sobre o lance do carnaval, na repressão. Chegou uma época em que quando esse monopólio do Axé Music ele começa a ter uma queda e começa a surgir um avanço do pagode baiano, que aí quando surge, meio nessa transição, que surge o groove arrastado, o groove arrastando ele vem com essa necessidade de comunicar essas realidades, sacou? É a repressão policial, sabe? O cara poder falar ali sobre:

– vai cair na gaiola, seu próprio parceiro pode te entregar (Gaiola, música do grupo Fantasmão)

E o cara cantar isso no Bahia Meio Dia, sacou? Tipo, os caras trazem o som mais pra trás, mais uma vez, o lance de trazer o som mais pra trás, pra poder comunicar, é dar um passo atrás pra poder chegar e falar, tenho isso aqui pra dizer. Então, hoje, está muito mais fácil, mas existiu na época do groove arrastado, a gente tinha exemplo de Parangolé, né? E Nene, o Bambam, né? Tipo Pagod'Art, Flavinho, Psirico, Fantasmão, esses grupos e diversos outros grupos,

né? A Bronkka, e a galera denunciava essas realidades e foi um boom, né? Aonde foi a minha geração, foi a sua geração e teve uma época em que começa a rolar também a transição dessa evolução na internet, nos canais no YouTube, bota Pagodão.net e tal e não sei o que, e que foi muito importante pra comunicar a nossa geração sobre essas realidades já aqui, a parada sempre foi televisão e rádio, sempre foi um monopólio gigantesco e aí quando começa, a parada começa já ali nessa época, início dos anos 2000, que aí começa a surgir esses canais no YouTube, né? Apresenta todos os grupos, só que é a quem pode ter acesso a isso nossa que tem hoje 30 anos, 35/40 anos. E depois disso, chega uma época que essa indústria fantasma, porque tem a indústria da televisão e tem a indústria da rádio, mas tem a indústria fantasma também que tá na internet, vários canais desses começaram a cair, que eram canais do YouTube que tavam ali, que tinha todos os discos do Fantasmão que tava ali na internet, todos os discos, tipo, chega uma época que esses canais eles caem e aí vem uma nova geração, aí eu falo da indústria fantasma porque isso tem uma estratégia de tirar isso porque sabe que se isso chega pra essa geração que tá hoje com 20 anos, de 15 a 20 anos, eles iam ter acesso a essa história. E aí, essa parada cai na internet, vem um novo meio de comunicação aonde a indústria quer que eles falem o que eles precisam ouvir e o que eles precisam vender. Então, agora chegou nesse fato, a gente estar dando...veio o resgate de novo, porque a gente está chegando, comunicando essa geração que não tá tendo acesso a isso aqui, eu tive, eu tive acesso a Fantasmão, a esses grupos aí do groove arrastado, do pagodão que falava de contexto social e eu hoje tô fazendo parte de um resgate desses contextos pra essa nova geração sendo que isso caiu e foi apagado durante um tempo. Então, eu vejo mais uma vez a importância de tudo isso chegar pra uma geração que precisa, porque com o passar do tempo, a violência não aumentou, né, velho, entendeu? Se a estatística era tal, tá pior ainda, só que tipo, o nível de várias facções na quebrada, sacou? essa coisa, tipo, eu tive essa vivência de nascer aqui e ir pra Boca do Rio, ter uma vivência de 12 anos na Boca do Rio, um dia o bicho pega lá e volta pro Camaçari E agora eu tô voltando pra Boca do Rio de novo. Tá, evoluiu muito mais dos 10 anos do passado, sacou? a violência. Então, hoje a gente tá tem uma necessidade muito maior ainda de não deixar isso se perder. Então, a gente fazendo esse som híbrido, dessa conexão orgânica que os nossos mestres deixaram pra gente trazer nessa conexão mais eletrônica aí e na linguagem pop. É muito importante a gente ter essa conexão com essas redes sociais, com esses meios de comunicação pra poder falar sobre isso, sobre um contexto que não pode morrer, porque é isso, a gente tem uma missão com a nossa música, com a nossa arte.

Marcelo: Eu queria falar agora com você também da relação da Afrocidade com outros artistas, né? Tanto baianos dessa mesma cena, dessa mesma geração. Cês já gravaram e tem vídeo no YouTube de vocês com Luedji (Luna), já fizeram coisas com Xênia (França), agora o disco saiu com produção de Mahal (Pitta), né? Então vocês tem se relacionado com, com essa rede, né? Como é que você acha que isso fortalece os laços e ajuda a dar visibilidade nacional pra pra outros nomes, né? Porque quando Luedji conseguiu uma visibilidade a partir do trabalho dela e de alguma forma quando vocês vão lá e fazem com ela um feat de de Banho de Folhas no groove arrastado de vocês. Foi Banho de Folhas e teve outra também. Acalanto. Essas duas de alguma forma tem um intercâmbio ali, né? O público de Luedji, que é um público mais amplo passam a conhecer vocês e tal. Qual a importância dessas relações pra criar essa unidade da geração?

Macedo: Eu acho importante, mano, porque a gente passa a se enxergar muito mais como um movimento, sabe? Tipo, eu perceba que mais próximo do que foi o mangue beat, por exemplo. Na música nordestina é o pagodão, né? É o groove arrastado, foi o groove arrastado acho que mais próximo desse movimento mais anos 90/2000, mais próximo do movimento mangue beat foi o groove arrastado. Então, quando a gente se conecta com uma artista como Luedji, como Xênia, faz com que a gente veja que tipo assim, a gente tá dando continuidade, porque a gente faz o groove arrastado também, a gente é inspirado no Fantasmão, a gente é inspirado no Parangolé, nesses grupos que trazem o contexto social e que é um movimento e hoje a gente fazendo esse som, que somos novos artistas hoje dando continuidade aqui, que já existia, é meio que reforçar um movimento, sabe? Pensar como um movimento mesmo, né? Tipo, pensar como foi o carnaval da gente com o afropunks, um exemplo, aqui no início de 2020, né? foi enxergar esse processo dessa conexão vertical diaspórica da música afro-americana com a música preta da Bahia, o afropunk que é um movimento, né? Tipo a gente no trio do afropunk dividindo o trio com Afrojoe que é hoje o vocal do Muzenza, Mano Brown, Cronista do Morro, Russo Passapusso e Roberto Barreto. Então, tipo, a gente está vivenciando hoje um movimento de uma conexão que leva essa proporcionalidade, proporciona isso também, sabe? Tipo, e muito mais como um movimento do que como o Afrocidade ou Baiana System ou Luedji, sabe? É o Afropunk e esse movimento que tá tomando corpo e que, de repente, a gente não saiba nem denominar como um nome, que seja, né? tipo, mas que eu acho que é isso. Pensar como um movimento.

Marcelo: Isso que você falou de ter uma dificuldade de chamar por um nome é muito clara, assim, né? Tipo, se eu tivesse um nome, tipo, como se falou, né? O Mangue Beach, pra

usar no meu no meu trabalho, facilitaria muito o meu processo, né? Tipo assim, isso de não ter um nome dá uma riqueza pro trabalho porque a gente percebe que são multifáceis, né? É extremamente multifacetado, mas vão se encaixando e vão formando um conjunto, um conjunto que é um pouco disforme porque a gente ouve o disco de Luedji, ouve o disco de vocês, saíram quase no mesmo ano, né? Tipo assim, no final de 2020 pro janeiro de 2021. E assim, aí eu coloco os dois pra tocar e falo, como é que é essas duas sonoridades que são extremamente diferentes entre si podem fazer parte do mesmo movimento, da mesma cena. Tipo assim, o desafio é tentar explicar como é que isso acontece, sabe? E essa argamassa que é resistir contra o apagamento de uma história da população negra? Tem sido essa liga, sabe? Independente da sonoridade.

Marcelo: Tá muito mais na totalidade do que na sonoridade, essa conexão ela tá no discurso, no nosso armamento a partir disso, no discurso, né? Da palavra, da ideia, da missão mesmo, de resgatar e de comunicar. Mas ao mesmo tempo essa sonoridade que vocês trazem são todas baseadas também nessa história, são multifacetadas dessa história aqui que tenta ser apagada, né? Então, eu entrevistei o Zé Manoel, do disco Meu Coração Nu e ele me falou assim, que ele queria contar, ele também, enfim, né? Um artista negro, nordestino, também tá nesse movimento e ele falou que ele trouxe essa participação de Luedji, tem participação de Leiteiras (Leite), tem participação de artistas negras dos Estados Unidos, da Europa e tal e ele fala isso queria contar com esse disco que a comunidade preta ela é muito diversa, mas ela é uma comunidade. O som que vocês fazem e têm essa geração da nova música baiana, ele é muito diverso, mas tem essa argamassa ali de tá todo mundo lutando contra o apagamento da história do povo preto, né? Dos descendentes dos negros escravizados, dos africanos escravizados aqui, em outros lugares também, né? Tem essa conexão que é uma conexão ancestral. Como é que vocês percebem a repercussão dessa diversidade de sons que vem da Bahia, que não são enquadráveis em um rótulo como foi a Axé Music, que foi muito fácil pra indústria da música do sudeste de pegar aquela diversidade que tinha na música baiana nos anos 90 e dizer axé music e foi um processo tão forte, ao ponto de o pagode baiano quando surge com É o Tchan! Harmonia (do Samba) ser também rotulado de Axé Music e essa redução da música baiana, esse rótulo ser algo que persiste até hoje e a gente jornalista daqui de Salvador, quando vai pro Sudeste e diz:

– mas Psirico não é axé music, mas É o Tchan não é axé music, mas Baiana System não é axé music.

Aí a gente recebe como resposta:

– Tá, mas eles não são, não é música baiana?

Como se reduzindo toda produção musical da Bahia nesse rótulo do Axé Music, né?

Macedo: É que a indústria ela se apropria e apaga, né? Apropriação ela vem pra sugar e apagar. Então, eu acho que a nossa musicalidade, ela tá muito mais conectada no corpo, né, velho. Tipo, assim, tipo, a indústria ela se apropriou da música preta em diversos lugares do mundo, né, mano? Só que, assim, em diversos lugares do mundo, a África, nesse processo de diáspora, acho que ela se conecta com essa alquimia e essa energia, essa vibração sonora que bate no corpo. Eu acho que o corpo é o maior retorno que a gente tem em meio a esse processo de como a gente se comunica, né? A gente teve uma experiência muito grande foi em Londres a primeira vez em 2018 que a gente foi tocar no Hootananny que é um espaço quando os negros jamaicanos eles começam a migrar pra Londres, por um processo de repressão mesmo, que tava existindo naquela época. Foi um espaço que é pub aonde a música jamaicana se apresentou diversos outros artistas e Brixton tem essa vivência com o raggamuffin, com o trap, me esqueci agora a outra musicalidade próxima do trap que surgiu lá. E também essa musicalidade que surge ali em Brixton, essa comunidade negra londrina. E a gente chegou com o nosso som pela primeira vez, tocando pagodão. E a gente vê a comunidade preta subir no palco metendo dança como se já vivenciasse a mesma parada há anos. Aquele dia ali foi um bagulho muito louco, a gente vê as mulheres e os homens negros, né? Africanos, diáspora ali num processo de colonização, subindo o palco e se comunicar com a gente sem ninguém falar a mesma língua e a galera não vivenciar o pagodão e a galera olhar e sorrir e meter dança. É uma magia que tipo, rótulo nenhum vai denominar o que é a África nesse processo de unificação com sua música, com sua arte, com sua comunicação, sacou? O opressor pegou ali, né? Colonizou, se apropriou da nossa música e criou um rótulo, a Axé Music pra se comunicar, mas assim, a gente não precisa nem dizer nada, a gente só precisa viver e fazer a nossa música tocar no corpo das pessoas que essa comunicação, a gente precisa de fato se apropriar do que é nosso, resgatar e colocar em discurso e falar:

– não, ó, a parada é assim, o seguinte, a parada tá toda errada isso aqui, o bagulho é assim, a história da gente é sim, quem vai contar é a gente, vai ser contada por nós mesmo, mas nessa militância, né? De guerra e tal. Mas pra gente entre nós mesmo, pretos e pretas dentro, né? Pra nós, a gente não precisa falar nada, a gente simplesmente se conecta com o que a gente, com essa gigantesca África que ela se comunica, que ela se comunica, né? Com sua localidade. Os tambores eles têm uma comunicação direta que vai além da, que é energética, que vai

além da língua, né? Vai além do dialeto, da comunicação, sabe? Essa vivência da gente ali foi um aprendizado incrível que a gente, que eu pude observar mesmo que nesse processo de diáspora e de colonização que a África sofre em diversos lugares do mundo, a nossa música ela se comunica, sacou? Entre nós mesmo assim, com a potência incrível.

Marcelo: Velho, era, era isso, né? Essa sua fala da experiência lá em Londres me fez lembrar, tem um poema de Mia Couto que é um escritor, um poeta moçambicano que é branco. Mas ele tem, não sei se você conhece ele.

Macedo: Eu conheço, já ouvi falar, né? Tem uns livros dele que é foda, que a galera fala.

Marcelo: Ele tem um poema que eu conheci num disco de Betânia de 2019 que ela canta Mangueira, né? Que ela fala, ela recita um poema, né? Que eu, enfim, eu não vou lembrar agora exatamente os versos, mas ele diz algo do tipo assim, o erro dos brancos foi ter tirado de nós, não, esse foi o erro dos brancos foi ter tirado de nós os tambores, porque a gente percutiu com os pés na terra e abriu fissuras no mundo branco, uma coisa assim, tipo, sabe o que é essa coisa: A gente não precisa dos tambores pra fazer a nossa música, a gente fala, a gente só precisa do nosso corpo. E se você não tiver os nossos, se você não, se a gente não tiver nossos os tambores, a força dos nossos corpos percutindo no chão, é forte o suficiente pra rachar o seu chão, assim, coisas.

Macedo: Porra, brother! Isso é incrível, cê vê o né? Hip Hop é o maior exemplo de tudo isso. pra mim é um exemplo de afrofuturismo, né? Agora saindo um pouco desse discurso de:

– ah, porque eu não acredito.

Porque eu acredito no afrofuturismo aqui, ele é presente na gente, né? Ele tá presente na gente. Mas quando você fala isso aí, é muito louco porque a gente tem um processo de colonização na música afro-brasileira teve um processo de colonização muito diferente da música afro-americana, né? A gente enquanto ainda podia tocar tambor porque existia um um processo de, principalmente, por esse lance da, do sincretismo religioso que aconteceu com as religiões de matriz africana e aí só foi permitido pra gente, lá nos Estados Unidos, foi, né? Tipo, quem tocasse tambor, o tambor foi exterminado da comunidade preta, né? Então, quem tocasse o tambor, né? Era executado, era exterminado. Então, eles tiveram uma linguagem, eles tiveram uma conexão muito maior com o canto. Cê vê que a galera, tipo, tecnicamente, se falando do lance técnico, harmônico, com o canto, com vocal, né? Que foi o lance 'tarem' ali presentes nas

igrejas, ela denomina de uma forma absurda. Que a gente já tem uma conexão conectada com a harmonia diretamente ao tambor. E você vê que o hip-hop ele surge, é um meio de colocar os tambores, que foi colocado em pagamento na história, no processo eletrônico. Eu assisti um documentário uma vez que fala da história de Quincy Jones, que foi um produtor fantástico aí que ele produziu, ele foi o cara que revelou Michael Jackson, né? Que pegou Michael Jackson e falou: - venha, rapaz. Produziu Michael Jackson, botou em conexão com o mundo e aí tem uma parte do documentário que ele tá trocando ideia com Kendrick Lamar e Lamar fala assim:

– porra, tipo, sou seu fã, caralho, eu ouvi muito Michael Jackson em casa e eu ficava louco com suas produções e tal, não sei o que, sempre me inspiraram, não sei o que, tal e tal e tal.

Aí pega e fala assim:

– poxa, tá aqui agora com o cara que criou o Boombap.

Aí Quincy Jones, dá uma risadinha, olha e fala assim:

– Eu não criei o boombap, o boombap sempre existiu em África.

O Boom Bap é a primeira referência do rap assim, novaiorquino também. Aí ele fala que o boombap ele já existia em África, ou seja, o toque do boombap é um toque africano, um toque que a galera fazia no tambor. (Macedo solfeja a clave do boombap) A galera fazia esse som no tambor e a gente pensando que quem criou foi os norte-americanos mesmo, sacou? E aí ele pega e fala que ele só reproduziu pro lado eletrônico. Então, porra, quando eu vi isso aí, eu falei:

– caralho, isso é muito genial, porque os caras pegaram o bagulho, criaram um ritmo eletrônico, trouxe pro processo eletrônico, pra tipo, camuflar, não, pode usar tambor vou criar essa parada com a sua tecnologia, eu vou utilizar a sua tecnologia que você criou e vou trazer camufladamente aqui, tipo, então, a parada, hoje, domina o mundo, né, mano? Que o rap, ele, surge de uma parada aonde os caras começaram a trazer toques que eles tinha já no tambor e na percussão. E mesmo assim a parada continuou. Então, cê falou isso, me remeteu essa viagem aí, né?

Marcelo: Eu achei aqui o poema, só pra num ficar:

A música é de uma eterna de Deus, foi isso que nem católicos, nem protestantes entenderam, que em África os deuses dançam e todos comemoram o mesmo erro, proibiram os

tambores, na verdade, se não nos deixassem tocar os tambores, nós os pretos faríamos o corpo um tambor ou mais grave ainda, percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra e assim abrir-se iam brechas no mundo inteiro.

Macedo: Caralho foda, né? Perfeito.

Marcelo: É isso, né velho? É isso, não é o tambor, sabe assim? O tambor é um instrumento. Tá tudo no corpo.

Macedo: É sim, irmão. Pô, depois eu quero eu quero essa essa eu quero esse...É um livro dele ou é um poema?

Marcelo: É um poema, tá no...Betânia lançou em 2019 A menina dos meus olhos, que é um disco que ela canta músicas da Mangueira, né? E aí, na primeira música, ela cita, esse é um trecho de um poema dele, um livro, um livro todo escrito em poema, que se chama Sombra das Águas. Cê pode procurar a música, o nome da música é a Flor e o Espinho. E aí ela recita, eu recitei aqui porcamente, né? Betânia recitando, o negócio ganha outro nível.

Macedo: Mas pô, man, bateu aqui as ideias demais. Cê é louco?!

5. ENTREVISTA COM RAFAEL DIAS, WALLACE CARVALHO E OSMAR GOMES

Rafael Dias: produtor musical da banda ÀTTØØXXÁ, mais conhecido pelos nomes artísticos Rafa Dias ou RDD

Wallace Carvalho: guitarrista da banda ÀTTØØXXÁ, mais conhecido pelo nome artístico de Chibatinha

Osmar Gomes: cantor e baterista da banda ÀTTØØXXÁ, mais conhecido pelo nome artístico de Oz Bvng

Tempo de gravação: 76 min, 33 seg.

Realizada em 17 de fevereiro de 2021

MARCELO: E aí, Oz, beleza?

OZ: Bora, Rafa! Bora, Chiba!

RAFA DIAS: Salve!

OZ: Beleza.

MARCELO: Eu tava falando aqui com Rafa de uma entrevista que eu fiz com vocês lá em 2017, no Solar Boa Vista, ali no parque e Rafa me falou naquela época, aquela entrevista lá, que você tinham uma intenção de ser uma outra passagem de página no pagode baiano, né, como É o Tchan! foi uma, o Harmonia (do Samba) foi outra, Psirico foi outra e vocês queriam que o Attooxa representasse essa passagem de página. Aí eu tenho duas perguntas em relação a isso: o que significa pra vocês ser essa passagem de página? Se é uma questão de som, se é uma questão de assunto que são tratados na música, relação com o mercado? Como é essa passagem de página? E como é que vocês acham que estão hoje, né? De 2017 pra cá, a banda ganhou muito mais visibilidade e conseguiu muito mais espaço. Então, tem até mais influência dentro do cenário. Então, queria saber como é que vocês avaliam que está essa passagem de página agora.

RAFA: Pô, eu acho que passo a passo é uma construção e é muito tempo envolvido pras coisas se acertarem. *áudio cortado*. Na minha visão, eu acho que de certa forma a gente tem conseguido realizar *áudio cortado* tá gravando. Inclusive a gente vai lançar outra música *áudio cortado* e eu acho que essa passagem não é só sonoramente, eu acho que *áudio cortado* mas eu acho que é uma coisa que ainda *áudio cortado* postura mesmo, a gente de certa forma já é da Bahia e o que as pessoas fora *áudio cortado*. Sempre que relaciona a Bahia *áudio cortado* e a gente tá atrás de uma postura mais séria. Eu não tô criticando quem dá sorriso e tudo mais, só que pra mim essa página *áudio cortado* traz um pouco diferente e pra carimbar mesmo *áudio cortado* a minha visão falta mais e mais gente *áudio cortado* nessa concepção e agora vários artistas, na Bahia também, dentro desse nosso entendimento musical. Tem Nêssa, Hiran, *áudio cortado* pagodão mesclado com *áudio cortado* música eletrônica. Então, eu acho que é isso, a gente ainda tá caminhando pra dá aquela carimbada.

OZ: Deixa eu falar, na verdade, eu vou responder de trás pra frente. Sim, você falou que a gente já tem uma certa visibilidade na parada. Quero dizer que a gente subiu o primeiro degrau. E outra coisa, vindo desse de toda essa transição e fazendo parte do Attooxa e saber o que é ser o É o Tchan, ser um Márcio Victor, é se comunicar de forma sincera e ampliar de alguma forma essa comunicação e tentar levar o mais longe possível ele ter que se assumir, né? Porque na verdade eu sou do tempo que chegava, você não falava que era músico de pagode, porque existia um certo preconceito, de dentro pra fora, né? Que eu costumo falar, muitas vezes, que é quem tudo começa dentro casa, né? Então, isso vem de dentro pra fora, ser como

LevaNóiz, ser como É o Tchan, ser como Cafuné, ser com uma Harmonia do Samba, se comunicar, se comunicar de forma ampla e hoje a gente tocar no Attooxa e tem que assumir, pra gente poder assumir que a gente toca pagode, poder ter essa comunicação com o mundo hoje, eu digo que a torcida faz parte desse movimento de chegar, fazer história. Porque quando você chegar no gueto e você percebe as pessoas, de certa forma, com uma certa admiração com o seu trabalho. E possivelmente eu recebi uma mensagem agora que o brother falou, um pivete lá mesmo do Engenho Velho mesmo. E pra ser bem sincero, esse pivete até se envolve na parada, tá ligado? E aí, de uma certa forma, ele chegou pra mim: - velho, se precisar de um músico no Attooxa, eu tô aí porque é aquilo ali que eu quero pra minha vida e você hoje fazendo história. Então, a gente faz história real. É de tête-à-tête, é no cara a cara. Se quiser, eu mando até a mensagem aí, se quiser.

CHIBATINHA: Minha visão. Tá dando um delay, não sei o que é.

MARCELO: Eu acho que é o microfone de Oz. Que ele tá...

OZ: E aí, melhorou?

RAFA: Melhorou, melhorou.

CHIBATINHA: Quer dizer, não, acho que tem que desligar o microfone.

MARCELO: Pronto, agora vai. Acho que o microfone tava pegando o que sai do alto-falante.

CHIBATINHA: É, eu acho que é isso, velho, que que Rafa e Oz falaram, só pra complementar. É tipo, veio também o lance da valorização do músico, ver que o músico também pode ser o protagonista ali dentro de um trampo. Oz sabe, que a gente já tocou em algumas bandas assim junto, a gente tocou no Pagod'Art junto e numa outra banda que a gente gravou. E a gente via ali o cantor como protagonista, como o artista da parada, sendo que por trás dele ali tinha uma galera que fazia a parada acontecer, que era os músicos, os produtores, os roadies, a galera da técnica e são tão importante quanto. E assim uma Attooxa tem essa virada de página disso, eu acho que é o que os músicos assim que curtem banda, eles olham pensando nisso também, tipo: porra, dá pra cê tá tocando guitarra, ir na frente, fazer um solo, gastar, dá pro menino da percussão também, chegar na frente, tocar uma coisa, até cantar também, porque todo mundo meio que canta alguma hora canta assim no Attooxa. Acho que essa virada de página de se sentir bem, se sentir confortável, de ser valorizado, porque é isso. O groove é o todo, né? Todo mundo que tá ali querendo acontecer.

MARCELO: Bacana. E como foi que vocês foram construindo essa identidade de vocês, que passa pelo som, que é um som muito específico, né? Começa a tocar qualquer, se vocês lançarem uma música amanhã e eu viajar pro Capão, não ouvir, voltar um mês e começar a tocar, eu vou dizer: que música nova é essa da Attooxxa que eu não conheço? Porque tem um som assim bem, bem específico, mas é uma identidade que tá além do som, né? Tá na identidade visual que vocês trabalham nas redes sociais, tá nos figurinos, tá na forma de se posicionar, porque tem algumas pautas que são assim, de vocês. Não diria que compram, mas que vocês apoiam, que vocês dão visibilidade a essas pautas, né? Eu queria saber como é que foi a construção dessa identidade da banda.

RAFA: Eu acho que tem um longo caminho, né, que a gente vem traçando. Eu tive bandas como a Braunation, que Oz participava, tinha banda com Raoni, que eram Os Nelsons, é A.MA.SSA. E acho que esse senso de estética a gente veio muito observando na época, né? Isso era 2009, por aí, encontrei Mahal (Pita) e eu me lembro que existia no mundo um movimento que a galera tava chamando de que ghetto-tech, que era as músicas do mundo de certa forma se digitalizando e tal, era o kuduro virando, né, o kuduro que a gente conhece de pista, com buraca, com titica, aqui na América Latina tinha BombStereo, toda uma cena de Dance House Jamaicana de muitos anos, o próprio RAP, aqui já tinha o funk, já tinha o arrocha e tudo mais, mas eu via que a galera não olhava pra esse estilo de música, né? Como algo que fosse pra pista, ou que comunicasse, ou que poderia comunicar com pessoas de outros lugares. E assim, musicalmente a gente foi meio que recriando as células a partir de beats, né? A gente fazia um link de uma bacurinha com uma caixa de 808, o surdo 808 grave, que são eh, sons, né, são timbres que o mundo inteiro já conhece, muito facilmente, sabe? Cê tocar um 808: buuum (onomatopeia), daqui até Austrália, o povo vai falar: pô, conheço esse grave já. Porque a música pop do mundo, desde dos anos 2000 pra cá, ela vem se comunicando muito através dessas células de timbres, né? Assim, cê pega a música pop do mundo inteiro, assim, elas passeiam por timbres, enfim, que a gente usa, né? Que a gente trouxe pro nosso som. Então, realmente essa era uma primeira comunicação que a gente queria falar com o mundo, né, ali. E a gente veio plantando isso e assim, eu acho que a gente sempre teve o mesmo desejo, assim, a gente, eu tive eu e Raoni, né? A gente teve oportunidade de viajar pra fora assim e tocar nosso som lá, né? Com os Nelsons e realmente a galera, primeira música sentia aquela brisa ali, tipo: caralho! tem uma coisa diferente. Mas na segunda música já tava todo mundo envolvido, né? Tava todo mundo ali, tentando dançar do seu jeito e tudo mais. Então, acho que é isso, acho que são muitos anos de pesquisa mesmo pra criar esse som. E desse outro lado, da fala e tudo mais. Nessa

mesma época daí a gente tinha referenciais do rap que me formaram, né? Acho que depois cada um fala junto sim, mas eu particularmente tinha muita referência de Kanye West, Z-Jay, enfim, rap, né, Dr. Dre ali, a galera que vinha e ia conhecendo como, na real, não conhecendo, ia me identificando porque eu como falei, né? A gente não é muito de tá sorrindo toda hora. Então, eu olhava pra eles e falava: porra, me identifico com esse cara, véio. O cara é foda, é um artista pop mundial, faz música pra todo mundo e não precisa tá sorrindo, tá ligado? E fala coisas sérias, enfim, quando tem que dar uma ideia foda, dá. Quando tem que fazer a festa faz, quando tem que falar de amor fala, quando tem...sabe? Então, eu me sentia, eu me via no cara assim, falava, caralho, o cara tá falando ali de coisas, ele tem, Kanye West tem um disco chamado 808s & Heartbreak (??) que é tipo, pra mim, um clássico na minha vida, assim, paro pra ficar escutando. Inclusive, é um disco que tem samba reggae, sabe? Tipo, tem baião, cê fala, caralho, Kanye West fazendo baião, fazendo samba reggae. E é isso, eu ficava sempre falando, caralho, os cara tão fazendo lá por a gente, a gente tem que fazer por nós aqui, tem que dar o passo e tal. E realmente essas pautas que a gente traz, de certa forma, na nossa música, parte do que a gente acredita mesmo, sabe? A gente se sente livre e quer ver cada vez mais pessoas estando livre, né? Então, soltar as amarras mesmo ali, quem vai no nosso show sabe que tem rico, pobre, hétero, gay, trans, enfim, a gente faz a música e a nossa energia que a gente joga é uma energia de abraçar, sabe? De liberdade, vamo, mete dança aí, quer meter dança? meta a dança! quer ficar olhando, sabe? Se sinta livre mesmo. Então é isso, acho que faz parte do que a gente é mesmo, sabe? A gente tenta ao máximo sempre tá aprendendo, sempre tá, né, coerente com o que a gente é, né? Assim, que a gente acredita. Então, acho que é isso, são muitas coisas, mas tá muito na base da vivência mesmo ali, é life style mesmo a parada. Sempre!

CHIBATINHA: Eu também acho que o lance assim da estética do som, assim da gente, vem muito disso que Rafa falou. Eu enquanto guitarrista, o meu desafio de todos os dias é conseguir encontrar o equilíbrio entre ali um timbre de guitarra que seja ali próximo ali do lance do digital e próximo do orgânico, né, dessa onda do que já foi feito também. Muito em relação a guitarra brasileira, lance de Pepeu Gomes, de Davi Moraes, tipo, eu acho que poder trabalhar com uma estética dessa, trazendo também os timbres novos, assim, mais modernidade, mais pra época mesmo, acho que é um grande desafio assim, né? Pra mim. E a estética vem nisso, o Rafa sempre mais Oz, mais Raoni, me mostrando referência, assim, de sons e eu sempre tentando trazer, pegar aquela ref(erência) e botar dentro da minha estética do som, do que eu curto que é o pagodão, tipo, pra mim é minha vida toda dedicada a esse ritmo, né, que é pagodão. Comecei a tocar com 8 anos cavaquinho e assim eu peguei a transição do cavaquinho, o ápice

do cavaquinho, né, que é ali de 2005/2006 com solos ali de Baleia, tinha coisas também de Os Bambas, Pagod'Art, né? Psirico também tinha. E peguei ali também em 2007/2008 aquela onda saindo mais do cavaquinho da evidência e mais com a onda da violêra das guitarras, que assim, se concretizando a violêra em si mesmo, a guitarra. Então, eu peguei essa visão de migrar um pouquinho pra guitarra porque eu também entendi que eu podia tocar outros ritmos, né? Outros estilos. E a parada é abranger, mais assim. Então, eu acho que é isso, né? Você fazer o novo, ser livre no som.

OZ: Olha só, olha só, Marcelo. O Attooxa é arte, música e moda, véi. (risos). Então, se bem que a arte já nascia dentro da nossa casa mesmo, a gente já era muito xx (??) dos nossos pais mesmo. A mãe de Rafa tem um talento costura, também a avó de Chiba, minha avó. Então, se bem que a moda já rolava dentro de casa mesmo, né? Que a gente já podia escolher, pedir assim, pedi look assim a nossos familiares. A gente também é uma galera que curte muito moda, a gente gosta de se vestir de forma original mesmo, mas sempre sabendo que isso que a gente tem, a gente tem pessoas que nos inspira e daí a gente vem, então a gente bota o nosso e mistura com o de cá, ou então o de cá com o de lá e por aí vai. Mas a gente gosta muito de moda, a gente curte muito as vestimentas nossa, todo mundo sempre chega no camarim ou na rua, em qualquer lugar, a gente costuma bastante se elogiar, sempre. Todos se veste muito bem, todos estilosos e cada um com sua, você percebe que isso chama muita atenção, porque é cada qual no seu e mesmo se Chibatinha ou Rafa me emprestar, porque a gente empresta muitas peças também, Rafa empresta muitas jóias também a gente. (risos). E aí mesmo, Rafa é uma das minhas inspirações pra usar as correntes, pá, antigamente a gente ficava meio que pacato sair na rua porque na verdade mesmo a gente ficava naquela pilha de sair, a galera, né, no tempo hoje bullying, mas lá a alugação e a gente, né, comia a pilha, mas e a questão do som também vai pela mesma linha, tudo começa dentro de casa mesmo, a gente já tem uma galera também, que às vezes um vai ou pai (??) toca um violão e aí se nasce isso e aí a gente ouvindo dentro de casa ou então ouvindo com os vizinhos, né, que os vizinhos também são cultura, passa a informação sonora pra gente, mesmo que você não queira, você vai ter, vai tá ouvindo o Pablo, você vai tá ouvindo o pagodão. Então, isso, meio que nos ajuda pra chegar nesse som, pra ter essa verdade dentro da nossa música e dentro do nosso estilo também. E por que não? Attooxa é música, é arte, moda e música.

MARCELO: Eu me pergunto, quando cês tocavam no Pagod'Art, quem era o cantor?

CHIBATINHA: Flavinho. Foi na volta, né?

MARCELO: Foi na volta. Tá.

CHIBATINHA: 2014 a banda voltou, ele tava em carreira solo antes, era Flavinho e os Barões e aí a banda voltou com ele e aí ele voltou com uma nova banda, eu já conhecia Oz, tinha gravado com Oz com outro banda, o nome era Na Net (?). Gravamos CD e eles viram um vídeo meu no Facebook, o baixista xx(?) uma participação, ele me adicionou no Facebook, ele fez uma participação numa banda que eu tocava na época Parico com Flavinho e aí ele me adicionou no Face, e aí ele viu um vídeo meu mostrou aos cara, os caras entraram em contato. E aí, quando eu cheguei lá, encontrei Oz, que eu já tinha gravado muita parada com Oz. E dali, Oz já foi me mostrando, né, tudo assim, mostrou Rafa, mostrou Mahal, Raoni. Ele falou, pô, são os caras que eu acho que pensa assim, cê pensa parecido com os caras assim e agora cê precisa amadurecer isso, acho que você conhecendo os caras, você vai seguir esse rumo aí e vamo nessa. Ele pegou, me apresentou a Rafa, Mahal, Raoni e aí de antes foi só amor. (risos).

OZ: Eu já fazia alguns shows já, já com o Pagodarte já, né? Toquei bastante com ele já, sempre fazia enxerto ou músico saia, pá. E aí já tinha uma comunicação, já conhecia desde do Pagod'Art, desde da época de Sherla (?), quanto da época de Flavinho, que aí foi em vários anos, sempre, sempre eu tava por lá pelas áreas lá. E aí, agora nesse retorno dele, que a marca foi leiloadada e uma empresa comprou e aí resolveu chamá-lo pra fazer, porque ele estava com Flavinho e Os Barões já seguindo a carreira solo e chamou ele pra fazer, que na verdade quem comprou a marca foi até o pessoal da Piatã mesmo. E aí chamou eles pra fazer parte dessa nova trajetória do Pagod'Art. Enquanto vai, enquanto Chiba vai lá metendo a porra. Mas aí ele já tinha metido a porra lá no Na NET, ficou pirado que a guitarra, depois pro baixo, mas depois voltou tudo pro lugar. (risos)

MARCELO: E você tocava bateria?

OZ: Não, lá era intercalado, tocava bateria e percussão, mas era muito mais percussão. Poucas vezes, uma vez na vida e outra na morte que foi bateria.

MARCELO: E assim, pra mim, claramente vocês são uma banda pop, né? Tipo, o pop pra mim ele eu não enxergo o pop como um gênero musical específico, que tem as suas marcas musicais bem definidas. Pra mim o pop é uma forma de se, é quase uma forma de estar no mundo da música, né? Esse trabalho forte com mídias sociais, com trabalho com imprensa, essa relação que vocês falaram no início, né, de buscar referências globais, internacionais, pra fazer um som e fazer esse jogo, né? Porque isso que você falou, né, de pegar timbres que são conhecidos no mundo todo e criar uma célula que é originária daqui, pra mim, isso é um movimento

de música pop, né? Eu acho que o pop no mundo todo faz essa relação de buscar um aspecto que seja mais local com uma embalagem, digamos assim, não uma embalagem no sentido comercial, mas assim, embalagem do jeito da apresentação, né? Forma como se apresenta isso de uma forma mais universal. Então esse caráter pop que vocês trazem pro pagode fazem vocês estarem numa rede de artistas, assim, muito ampla, né? Cê já tem aquele primeiro momento de grande visibilidade na parceria com o Psirico, aí depois vocês vão pra Rincon Sapiência, que é uma outra pegada, mas que também tem tudo a ver com Attooxa e aí agora vocês me veem sequência de Anitta, Tony Sales e como você tá dizendo aí, mais participações internacionais. Então, eu queria saber como é pra vocês tá, enfim, se relacionando com, diria assim, com essas cenas, né? Como se vocês, ao mesmo tempo que vocês tão aproximados do Baiana System, Larissa Luz, Afrocidade, eles também tão relacionados com o pagodão mais mainstream, digamos assim, né? Até pelo patrocínio da Skol, na Skol Pagodão, né? Cês tão dentro dessa rede ali que envolve outras bandas. Como é pra vocês transitar nesses lugares, né?

RAFA: Acho muito natural, né? Eu, enfim, durante minha vida inteira, eu sempre consumi qualquer tipo de música lá em casa, meu pai sempre, meu pai tem o hábito de manhã ligar o som lá, antigamente era vinil, hoje ele bota lá nas rádios da TV e fica escutando músicas, cada dia uma parada. De jingle bells de natal no fim do ano até Alceu Valença, Dire Straits. Ele sempre escutou de tudo. Eu comecei tocando cavaquinho também, ele gostava muito de choro e me fazia tirar alguns chorinhos na época, assim, quando eu era bem guri. Depois igual a Chiba, migrei pra guitarra e comecei a gostar de metal, mesmo curtindo metal nunca deixei de curtir em festa de pagodão, festa de qualquer outro estilo. Enfim, sempre tive a cabeça muito aberta pra tudo, né? *áudio cortado* Pedro Pondé, aí veio os cara do Quadro.

MARCELO: Rafa, a gente não tá conseguindo te ouvir. Tá cortando muito.

RAFA: oi, oi, oi, oi, oi, deixa eu trazer mais pra perto. Tá melhor agora?

MARCELO: Agora tá.

RAFA: E aí, é isso, acho que nosso camarim já, já é isso, quem vai pro dos nossos shows ver assim uma galera de meio mundo de estilo, de música, de som e tal e tudo mais, do rock, do pagodão, do reggae, do rap, tá todo mundo sempre lá dentro do nosso camarim e assim é isso, a gente é livre mesmo. É como eu falei, é life style a parada, né? A gente canta e vive a parada sempre. A gente quando tá fazendo uma música, a gente vem na cabeça, pô, pode ser Rincon Sapiência, tudo a ver com essa música, só que ao mesmo tempo a gente chama Rincon Sapiência e não faz nem um rap, nenhum pagodão, sei lá, fazer um reggaeton. Então é isso, a

gente não vive muito preso dentro da nossa cabeça, dentro do que a gente acredita, a gente vive, a gente tá sempre querendo experimentar, se experimentar como pessoa e tudo mais, como ser vivo e aí reflete, né? Eu acho que a gente realmente deu um marco ali, né, na história do pagodão, da música pop da Bahia, eu acho que ali em Elas Gostam, quando a gente fez um marco ali, era um som muito diferente do que rolava. Então, essa galera desse lado do pop se identifica, né? Ao mesmo tempo, a gente faz, sei lá, Bota o Capacete que é a galera de cara se identifica e a gente numa sexta-feira a gente toca no Festival Coquetel Molotov, em Recife, que é Heavy Baile, como é Luiza e o alquimista. Aí no sábado a gente vai pra Aracaju e toca com Ivete Sangalo, Harmonia do Samba, enfim. É, realmente, a gente faz música, sabe? A gente não tá muito se botando em caixa, sabe? E o nosso desejo é, realmente, comunicar com o mundo, tanto da galera daqui de Salvador, quanto do Brasil, quanto de qualquer lugar que escutar o nosso sonho e falar: vou meter dança, eu vou pular, vou me divertir, eu vou, enfim, vou expressar aí os meus sentimentos, sabe?

MARCELO: Aí, mais alguém que falar? Eu fico me sentindo professor nessas entrevistas que eu fico: mais alguém quer falar?

CHIBATINHA: Eu acho que Rafa falou, assim, tudo vai, que eu acho aqui também. É o que a gente sempre diz, né? Attooxa é liberdade de você fazer um som. A gente não tá ali na caixinha, a gente não tá procurando tipo um nicho: Attooxa é isso. Não, a gente pode ser qualquer coisa, nosso som é pra todos, foi criado para todos.

OZ: É isso aí, como o Rafa falou, né? Já começa dentro de casa mesmo, sei lá, é o vizinho ouvindo. É isso aí? E nosso camarim pra resumir como Rafa disse aí, nosso camarim é um encontro de tudo e nossa mente pra abrir, ouvir qualquer tipo de música, aceitar, isso que faz acontecer tudo isso, é nossa energia, essa energia que vai pro camarim, que transporta e a galera se identifica, mesmo xx, Drika Barbosa (?). E na verdade isso foi uma coisa que eu...O que eu queria falar mesmo é que eu nunca parei pra pensar mesmo nessa parada do Skol Pagodão e tá nessa parada e tá vinculada, mas é isso, a galera, o pivete dois na dois (??) hoje se identificou, Chiba. Pivete é fã, falando, pá, e é massa você poder tocar na galera que toca nos paredões, véi. De forma orgânica, como a gente é, e você ter essa certeza, você receber essas mensagens dessa galera mesmo que você toca e depois você tá se comunicando já com uma outra galera e levando, unindo essa comunicação, é isso aí. É isso que faz da gente acontecer essas coisas, acontecer xx (?), acontecer essa comunicação com o mundo. Vai muito dessa energia mesmo, que a gente carrega mesmo.

MARCELO: E eu tenho observado, eu tô fazendo essa pesquisa desde 2019 no mestrado e eu tenho observado vocês enfim, né? Já acompanho a banda já há muito tempo, mas com esse olhar de pesquisador desde 2019 e aí eu percebo que tem uma relação ali que se estabelece, né? Um grupo de artistas: vocês, Baiana (System), Larissa, Afrocidade, Josyara, enfim, uma galera que tem levado, como Rafa falou no início, um outro olhar para o que é ser um artista da Bahia, o que é fazer música baiana e que passa muito por levantar uma visibilidade pra cultura negra, de se afirmar como negro e de colocar uma pauta antirracista ali naquele trabalho, né? Eu queria saber como é pra vocês, porque a forma como Larissa Luz trabalha isso é diferente da forma que o Baiana trabalha isso e é diferente da forma que vocês trabalham isso, né? Larissa tem uma relação com candomblé, que é da vida dela, que ela leva pra música, que vocês não trazem, né? Vocês tem uma vivência muito mais do gueto e de falar dessa vida cotidiana, das periferias de Salvador e trazem isso pra música, né? Eu percebo que quando vocês tão falando de amor, por exemplo, vocês tão falando de amor entre duas pessoas pretas da periferia de Salvador, porque tem uma forma de narrar aquela relação que não uma novelinha das 8h que se passa, sabe? No Leblon, no Copacabana, sabe? Tá mais pra Ó, pai, ó, digamos assim. Então, eu queria saber como é que vocês enxergam essa questão de ser negro, de identificar-se negro, de levar isso pra música.

RAFA: Eu acho que é o que a gente vive mesmo, né? Como sempre é o nosso lifestyle mesmo, né? A gente vê nós enxergamos o mundo, né? Eu acho que de certa forma musicalmente falando, a indústria aqui realmente atropelou nossa história, né? Assim, nunca quis reparar, nunca quis momento nenhum assim devolver, né, o que eles sempre pegaram da gente, né? A gente viu aí nos anos 90, dentre 300 milhões de artistas que surgiram daqui, de sons, de ritmos que são negros, a indústria só abraçou quem? Sabe assim, de fato, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Bell (Marques), Durval (Lelys) e aí passaram duas figuras muito importantes é Carlinhos Brown, pra mim até hoje, ele sempre fez esse movimento, sendo que ele nunca largou o lugar de onde ele é, os costumes dele ali, ele pra mim é um personagem muito importante e pra mim é uma referência muito grande, das maiores referências que eu tenho aqui da Bahia, do Brasil, do mundo. Carlinhos Brown, pra mim ele desde som até o lifestyle dele também, me amarro, sabe? Essa parada dele de moda, ele sempre tá se experimentando, sempre tá falando coisas, fora do comum ali, né? O cara fazer A Namorada dos anos 90, né? Falando de um casal de lésbicas e tal. Então, pô, acho que de certa forma, a gente chegou num momento, assim, e eu considero até certos projetos sim, certos projetos não, que você sinta, mas de certa forma, acho que todo mundo tem muito dessa, muito desse desejo de realmente dar nome aos bois, né?

Assim, pagodão vem da cultura negra, axé vem da cultura negra, nananã vem da cultura negra. E vamos estabelecer essas pessoas como donas e estrelas do que vem da nossa cultura, né? Então o pagodão quando vem ali nos 2000. Quer dizer, fim dos 90 com É o Tchan, né? Aí entramos nos 2000 pra cá, o pagodão ele realmente revolucionou, porque de certa forma, eu acho que é um bagulho tão negro e absurdamente genuíno da nossa raça, sabe? Que vem ali da África, vem pra samba de roda, vai se transformando, sabe, dentro da nossa própria cultura, que acho que as pessoas brancas que tentaram fazer pagodão, nunca soaram autênticas. Então, é uma parada muito foda que eu observo ao longo dos anos olhando o pagodão e olhando o estilo que Carlinhos Brown criou com a Timbalada ali. Sabe? Claro que, enfim, desemboca, Carlinhos Brown fez e desemboca no axé, que tem toda essa branquitude também, mas junto ali forma da indústria e tal, mas se você parar ali pra ver. Caralho, Timbalada! Ninguém nunca fez um som pra mim, na minha concepção não conheço ninguém que faz um som igual a Timbalada, com aquele deseja, comunica com o mundo. Carlinhos Brown nos anos 90 tá sampleando, sabe? Tipo, um absurdo. Cê bota os dois primeiros discos da Timbalada, cê fala: caralho, o cara é muito gênio. O cara tá muito lá na frente. E eu acho que é isso, acho que chegamos nesse momento que nós conseguimos falar e de certa forma, nós temos o aval da internet, né, que realmente fez com que a gente se conectasse com pessoas que a gente sabe que era muito difícil, né? Existe um, pra deixar bem claro, o jabá do rádio, né? Então no rádio só toca quem paga e tudo mais. Então assim, era de certa forma uma comunicação que era travada, né, pra nosso povo, pra nossa gente. Então, quando a gente começa a ter a internet, conseguia falar com o povo, tudo mais, claro que tem muito espaço pra dar também, né? Acho que a gente tá num momento muito bom, tá quebrando muitas barreiras mas tanto eu quanto os caras a gente sabe quanto é difícil a gente fazer música pop, sabe? Porque assim, as figuras lendárias do pop são brancas, sabe? Então a gente pra ser inserido dentro desse universo já é três mil vezes mais difícil. E aí são quatro negros, não são um.

Né? Então, enfim, a gente passa, a gente sabe o que a gente passa, sabe? A gente sabe que certos caminhos, certos lugares, a gente tem que, sabe? Suar trinta mil vezes mais do que um artista branco, tem essas coisas que a gente sabe, mas que eu acho que todos nós do Attooxa a gente já encara e a gente faz esse mesmo corre aí de tá trinta mil vezes fazendo mais pra tá nesse lugar, sabe? Mas realmente é muito difícil, sabe? Acho que é uma grande viagem que eu sinto aqui da Bahia, né, que de certa forma a galera começou a abraçar a gente recentemente, né? Apesar da nossa história ter vários anos e ainda assim a gente vê que a gente plantou uma parada, né, que é como você falou, você vai lá pra o Japão, quando cê volta tem uma música

nova, cê fala: cara, essa música é do Attooxxa. E, às vezes, nem é nossa, mas pô, foi um produtor que se inspira na gente e tal. Mas, tipo, eu realmente eu ainda paro e olho assim e falo, caralho, porque certos artistas querem fazer o som que a gente faz e não convidam a gente pra produzir, sabe? A gente vê direto, toda hora, não que eu quero ser produtor de tudo, né? Mas tem artista que cita nosso nome, fala: porra, hoje a gente vai na pegada do Attooxxa. Chama nós pra produzir, pelo menos produzir, sabe? Já, já que não quer chamar pra feat, sei lá, se a gente não se adequa no seu caminho de feat, bota nós pra trabalhar, né? Aí termina que de certa forma a gente vê que 98% dos produtores de RAP, que é a cultura negra do Brasil e do pop do Brasil, que o pop do Brasil é cultura negra, que é funk, que é tecnobrega, é o pagodão. 98% dos produtores são branco, tá ligado? Então, é realmente um caminho aí que a gente tem que lidar e, como eu falei, tem que suar trinta mil vezes mais pra chegar nesses lugares, sabe? E eu acho que Attooxxa tá fazendo isso, suando trinta mil vezes mais mesmo, no stop de trabalho, de lifestyle e é isso aí. Todo dia eu tô aqui nesse estúdio aí, quem me vê todo dia quando liga meu Instagram, já tá lá, tô, eu tô aqui no mesmo lugar.

MARCELO: Interessante isso que você traz do todas as figuras do pop são brancas, né? E se a gente pega o que, quem construiu...

RAFA: Menos o rei, né? Menos o rei, claro. Tem esse parêntese aí.

MARCELO: Isso, nesse ponto que eu vou chegar, né? O que a gente hoje coloca o rótulo de música pop muito diretamente sem titubear foi um estilo de música que foi feito na Motown e na Motown ninguém era branco. Os artistas da Motown era todos negros e a gente, de alguma forma, nesse processo lá da virada 70 pro 80 a gente foi enbraquecendo, né? Inclusive, o próprio Michael Jackson teve esse processo dele, de que é pra mim, o processo de Michael Jackson ele é claramente um resultado do racismo, né? Assim, a pessoa...

RAFA: Vai ser um dilema eterno, né? Assim, tipo, Michael Jackson, que é assim, até onde era vitiligo, até onde eram produtores ou até onde era ele na cabeça dele mesmo, naquele processo dele de: caralho, todo mundo é dessa cor aí que tá bem, sabe? Sei lá. E é foda! É foda! É uma história muito triste, né? Assim, dele assim. Quando eu vejo pra ele, eu acho musicalmente um cara genial, outro patamar, outra barreira, sei lá, mas a gente vê, né? Como é que ele envelheceu e como ele faleceu, né? A base de remédio. Então, assim, são coisas que a gente vê ali que essa coisa do racismo é muito além de uma disputa mesmo, por tá ali no mesmo patamar de querer as coisas, o racismo entra em umas esferas que são muito cruéis, né? Ali, muda mesmo o jeito da pessoa ser, os desejos, assim, tá numa sociedade. A gente vem percebendo, eu sou de

interior, né, sou de Paulo Afonso, lá a gente não tinha nem discussão disso, tá ligado? Assim, meu pai era negão, ele sempre deu toques, né? Dentro disso aí, mas é a família do meu pai, a família negra que conseguiu ascender, né? Teve acesso a estudo. Então, eu tenho um tio que é médico, eu tenho um tio que é engenheiro químico, meu pai é engenheiro elétrico. Então foram negros que ascenderam assim e meu pai sempre me passou a visão de ser negro, mas até ele mesmo às vezes fala de certa forma meritocrata, sabe? Ah, não, eu suei pra isso e às vezes a gente tem vários debates, eu falo: meu pai, mas você é um em milhão aí, cê foi um que souu e conseguiu furar essa bolha inteira aí de carnificina que fizeram com o nosso povo e tal. Aí ele vai dando aquela voltada ali pro mundo, mas é foda sim, porque assim, como eu falei, o racismo entra e se estrutura ali em cantos que a gente não percebe, véio. Eu só vim perceber e, assim, olha que, como eu falei, meu pai sempre foi muito incentivador de ser muito liberto, assim, eu tinha black power quando eu queria ter desde guri,¹⁰ anos queria deixar meu cabelo crescer meu pai lá: deixa aí, tá, fica aí cabelo grande, tá. Fazia uns corte maluco de desenhar minha cabeça e ele deixar. Então, quando eu vim pra cá pra Salvador, eu me lembro que eu era o único cara que tinha Black Power numa sala que tinha alguns negros, não era todo mundo negro, as mulheres sempre de chapinha. Estudava no Dois Julho, lá no Garcia. E vim só entender estar negro mesmo aqui em Salvador, sabe? Perceber, assim encarar. Eu saio daqui, eu morava no Canela em 2004, aí 2005 eu vim pra Graça e eu ia sempre andar pro colégio, né? Acordava cedinho, saia andando e tal, aí era uma viagem assim, que às vezes eu tava muito atrasado, eu entrava no buzu e os cara do busão já me abraçava, tá ligado? Eu de black power, sei lá o que, eu pensando que o cara já tinha um estereótipo, né? Pô, o cara negão, deve tá saindo lá da casa do caralho pra ir pro colégio andando. E eu fazia isso, mas enfim, mesmo tendo uma certa estabilidade financeira na minha família, sempre andei aqui. Porque meu pai ele sempre plantou isso na minha cabeça, sabe? Véi, dinheiro, esqueça! Cê tem que tá consciente, cê tem que tá, vai estudar, vai entender o mundo, vai entender o mundo. Meu pai ama filosofar, né? Ele passa o tempo dele ficar filosofia pra mim e pra minha irmã, meus irmãos. Ele sempre falou muito isso. Nunca tive nenhuma regalia em minha casa, assim, de nada, assim, né? De regalia de criança mesmo, eu não tive. De ter um game mesmo, eu vim ter game agora. (risos). Eu vi assim, todos os meus brother de sempre estudavam comigo com game, pá, ia pra casa dele pra jogar, e nunca tive em casa. Aí eu via que os cara do busão já dentro do estereótipo me botava pra dentro do busão, pula aí a catraca e eu pulava e tal. Ao mesmo tempo eu voltava da aula, de black power e passava aqui na Deli e Cia, que é uma delicatessen que tem aqui em cima, na Graça, e aí eu via várias vezes a galera fechando as portas, tá ligado? Eu tava descendo, tinha black power e eu já vinha na bruxa, né, que eu vinha andando lá da casa da porra, então, eu

passava voando andando. Aí várias vezes trackti (onomatopeia) fechando. Vim percebendo isso ao longo dos anos, sabe? Tipo, caralho, é realmente uma viagem. Eu tinha essa banda com o Raoni, Os Nelsons, pá, me lembro que os caras quando a gente ia tocar aqui, eu era algum perto, os caras vinham cá na minha casa. E a gente tinha amigos, ou então, ia pra Barra ali, sei lá, vamo comer água na Barra. E estou voltando pra minha casa. Eu acho que era eu, Raoni e Ivan. Era eu, Erickson e Ivan, não lembro quem estava assim. Mas eu lembro que a gente estava curvando a rua aqui, a esquina da minha casa, e não foi só uma vez, tá ligado? E a galera corria, véio. Assim, voada. Vrum (onomatopeia), tava de noite e tal. Então, é isso, é essa parada do racismo, é a parada que tá impregnada aí, né? É muitos anos para...E eu acho assim, sendo bem realista, hoje em dia porque sou muito bem realista, acho que as coisas vão mudar, porém é muito utopia só que tu vai ser igual aí. Daqui pra ser igual, o sol vai crescer aí, vai engolir a terra. Mas eu acho que a gente tá, realmente, dando vários passos. E como eu falei, eu acho que tem muito dessa postura, sabe? Como eu falo: porra, pra gente ser negro, a gente tem que tá rindo, sabe? Tem que fazer os outro rir, tem que ser o alegrinho lá. Então, quando eu digo o Attooxa tem essa parada, que a gente chega nos lugares e troca ideia normal, sei lá, como pessoa normal, cê num vê sabe? Sei lá, qualquer outro artista de fora da Bahia tendo que tá sorrindo toda hora, sabe? Os cara rir quando tem que rir, quando é algo alegre. E parece que a gente tem um estigma aqui que é, chega no lugar e: aê, gente!

MARCELO: Tem um jornalista aqui em Salvador que fala que Salvador é uma cidade rasgada pela alegria.

OZ: Caramba. E na verdade só pegando uma fala de Rafa aí, né? A parada não é nem ser igual, né? Pra não achar que a gente quer ser igual a alguém, aqueles *áudio cortado* equidade, né? Equidade é o nome da parada e sim, tá estruturado, sim, em nossos familiares também. E de uma forma ou outra, o tempo vai passando, você vê o quanto se foi sofrendo ao longo do tempo, né? Ao longo de todo esse tempo aí você cai na real, hoje o dia é diferente, né? Que hoje a gente pode se defender, a gente pode entrar em um debate, né? E na verdade a gente tá aí, conquistando o nosso...conquistando, não, tomando o que é nosso, né? Porque ninguém quer entregar de mãos abanando, que eles tem medo, né? Porque a gente é maioria, sim. Mas eu acho que vai tudo se encaminhar aí, hoje em dia tem as coisas tão acontecendo de forma também muito rápida e também muito clara com essa questão toda da internet, das redes sociais, com tudo isso que tá acontecendo, hoje o mundo está em alerta sim e todo mundo hoje em dia pode, antigamente ninguém faz, tinha preguiça de pegar um livro pra ler, mas hoje tá na palma das mãos, você pode ver ali uma informação, dá um google. Cada vez mais se esclarecer mais de

tudo que tá acontecendo e a gente vai na luta aí, a luta não para e nosso espaço aí a gente já tá tomando de assalto, grandão e sem medo. *áudio cortado* a gente vai de tudo, tem essa pra gente, não.

CHIBATINHA: Mas nessa onda de Michael (Jackson) eu acho que foi uma parada ali grande, assim do que poderia rolar assim absurda, né? O cara ficou branco mesmo. *áudio cortado* E o quanto era a vontade dele de ser o maior artista do momento e andar no meio de pessoas que só ele na maioria das vezes era preto, né? E como ele via isso, desde pequeno o pai dele naquela onda era dentro de casa já, fazendo várias cobranças. E hoje eu vejo que o mercado ainda cobra essas questões estéticas dos artistas e muitos artistas, preciso nem citar o nome, tem vários aí, é só você abrir o Instagram e pegar fotos assim antigas, cê vai ver, né? Lance de rinoplastia, lance de outros tipos de cirurgia plástica, pra se tentar se inserir no contexto ali, né? Que é, na verdade, o, que agora chama de embranquecimento, né? Tipo, você tentar se inserir ali na parada e às vezes eu me pergunto se alguns artistas se não fizesse isso, se ainda tava hoje batendo, né? Assim, como bate ainda. Tipo assim, será? E quanto isso é doloroso, né? Porque às vezes a pessoa nem tem vontade de, nem quer mudar, mas teve que mudar com a pressão da sociedade, alguma pressão, sei lá, empresários, produtora, não sei, eu só sei que ainda existe esse lance dos Michael Jackson século XXI (risos), ainda existe aí e é triste, véi. Pra mim é triste.

MARCELO: Sim. Pra terminar, pra liberar vocês, que já vai fazer quase uma hora aqui que tá conversando. Queria saber, queria falar com você sobre Pelourinho. O Pelourinho é um espaço histórico de Salvador, que tem esse passado de ser o lugar onde os negros escravizados eram torturados e que foi ressignificado ali, principalmente pela presença do Olodum, pelo trabalho do Olodum ali no bairro. Enfim, que deu visibilidade praquela lugar, teve a desorganização planejada da reforma que tirou moradores e transformou o Pelourinho assim num shopping a céu aberto e que depois ali quando a gente tem a mudança de Governo, 2007, ele passa a ser gerido a partir de uma outra perspectiva de política cultural que busca ocupar o Pelourinho com uma diversidade assim, né? Que vai tirar um pouco daquele estereótipo da terra da alegria, que tava muito associado a imagem do Pelourinho, né? E passa a ser um espaço ocupado por uma linguagem musical mais pop, né? Pra além da tradição do Olodum, dos blocos afros, das bandas de percussões e da ocupação pelo setor turístico, passa a ser ocupado por vocês e pelo público de vocês. Que não é necessariamente o mesmo o público do Olodum, do Muzenza, do Ilê, é um público mais jovem, com mais referências internacionais, globais, né? E é um movimento que, digamos assim, começa com o Baiana System, que passa, né, ocupar ali aquele espaço e tem

um apoio do Pelô da Bahia, que era Pelourinho Cultural e agora é Pelô da Bahia. Então, eu tenho duas perguntas, assim, né? O que é que representa pra vocês estar no Pelourinho? Nesse sentido, né, desse movimento desse espaço da cidade, né, a partir dos diferentes momentos históricos e que tipo de facilidades ou que tipo de apoio vocês recebem do Pelô da Bahia pra ocupar aquele espaço e como isso contribui pra que o Pelourinho se torne esse lugar de referência dentro da cena, dessa cena de música pop. Tanto que uma amiga minha, quando você lançaram Molhadinha, uma amiga minha falou, fez um um tuíte falando assim: devia ser proibido Attooxa lançar esse tipo de música, sem que eu possa ir pro Cravinho e depois descer por Tereza Batista pra ver o show deles. (risos). Então, tipo assim, tem um movimento já, digamos assim, orgânico no público de música pop em Salvador, de ir ao Pelourinho. Então, se a gente espera que quando Attooxa vai lançar uma música, ele vai fazer o show do Pelourinho, e o show não é no Rio Vermelho, o show não é no Cajazeiras, o show não é na Boca do Rio, o show é no Pelourinho. Como é que vocês veem essa questão?

RAFA: Eu tenho um pouco de criação pro lado de lá, né? Eu participei da Eletrocooperativa que era ali e a Eletrocooperativa eu acho que formou muito também dessa cena toda que acontece do rap da Bahia e muitos DJs saíram lá, MCs, pessoas conseguiram gravar através da cooperativa, eu participava lá, tomava curso, aula. Participava no site fazendo coisas e tal e sei lá, acho que também parte da minha vivência, assim, de pesquisa musical, cultural tá muito relacionado a festivais que começaram a correr desde disso que cê falou, né, da virada de governo de 2007, começou rolar muito edital e rolar muito evento lá, Futurama, rolava muito festival lá que eu ia sempre. Lá ou no MAM, me lembro que ali eram dois polos. E eu acho que a relação que o Attooxa criou e assim, eles têm aquele lance das pautas, né, que são mais democráticas que o normal, né? Tudo tem como melhorar, mas de certa forma foi um espaço, assim, que a gente sente muito falta como artista de ter um lugar que comporte pessoas juntas, né? Porque acho que Salvador gosta do calor humano, né? Então, por exemplo, a gente quando começou a fazer nossos eventos, que era o Bota Pagodão mesmo, a gente fazia na Commons e era pra 350 pessoas. Aí dá Commons pra um outro lugar e olhe que a gente saiu em todas as casas de show que você imaginar pedindo pauta até a Commons abrir pra nós. Mas a gente rodou realmente, muito sem imaginar que casa de show aí a gente foi. Em Salvador tem esse vácuo assim, entre um lugar de 350 pessoas, 400. Você consegue, né, já ter ali uma moqueca, né? A galera já espremidinha, massa, metendo dança junto, pra um lugar que é o Pelourinho que já tem mil e tantas pessoas, mil e trezentos, mil e quinhentas pessoas. A gente ficou muito durante nosso caminho, né, desfalcado desse lugar de médio porte, aqui em Salvador, a gente

não encontra. Mas a gente encontrou no Pelourinho todo esse acolhimento mesmo, assim, que a gente buscava, sabe? Virou nossa casa mesmo. Como eu falei, eu sou, de certa forma, andei lá, quase todo o parte da minha vida, quando eu tava com a guitarra eu ia comprar a corda lá, pedal ajeitava lá, ia fazer cabo de guitarra, fazia lá, ia para Eletrocooperativa lá. Então, passei assim, dos meus 17/18 anos até meus 20/21 eu ia lá constantemente no Pelourinho. E quando eu voltei a tocar lá, assim, com Attooxa foi 2017, se não me engano, bailão Black Bang lá. Quando eu volto a tocar lá e por sempre ter convivido lá, ver artistas que eu sempre admirei lá, sabe? Tocando por lá, vi coisas de festival muito foda acontecerem lá ou sempre me vinha tocando ali naquele lugar, sabe? Cê fala assim: putz, tem que tocar aqui, velho. Quer comunicar com Salvador? Tem que tocar no Pelourinho, tem que fazer um. E sempre me senti muito bem naquele lugar, sabe? Muito, muito, muito bem. Sinto que é a nossa casa lá e espero, realmente, que esse processo das pautas amadureçam mesmo, seja um pouco mais democrática ainda, né? Porque, enfim, a gente sabe que tem os caminhos lá, mas não sei, eu amo aquele lugar, sei nem o que falar. Pra mim, Pelourinho aqui em Salvador é o coração. Tá lá pulsando todo hora.

CHIBATINHA: Pra mim a gente fazer um som lá, tocar lá pra mim também, porra, especificamente a Tereza Batista pra mim eu não sei o que é e parece que quando a gente vai tocar lá eu sinto que tudo já deu certo, tá ligado? Porque tem show que cê sobe assim, com medo assim, num frio da barriga, mas lá já entro já, a gente já entra meio que soltão, tipo, é a nossa casa. E eu acho que esse lance que cê falou, né? Por ser o lugar que houve muito sofrimento, acho que é ressignificar a parada, tipo, celebrar, são seis com os meninos da percussão, seis pretos tocando ali no palco e eu acredito que ser a maioria da galera que cola no bailão é a galera preta, né véi? Tipo, te celebrar, né? Ressignificar ali o espaço mesmo e foi de sofrimento levar alegria pra galera e é isso. Pelourinho, pra mim, ali tem uma energia muito forte, né? Talvez por isso a gente já sobe já, eu não sei explicar, fazer igual a Rafa: é energia. Antes do show a gente meio que faz a rodinha ali, né, pra falar assim algumas coisas e dali já pra mim começa o show. Já sobe, é lindão, véi. Sem palavras a parada lá.

RAFA: Tem também essa coisa que eu acredito muito assim, que é justamente dessa micro fase (??) do pagodão, sabe? Acho que tem certos ranços, vamos dizer assim, né? Que são muito inerentes do lugar e da parada. Como eu falei, brancos tentaram fazer pagodão, mas cês vê que num, fala: caralho! Falta ali, véio. (risos) Sabe? Não, não é nem menosprezando, nem nada, mas falta, fica uma parada. Acho que esse lance mesmo da gente ter um lugar que vem de muito sofrimento, né, de muita luta ali pá e sobretudo de uma cultura ali fala muito dos malê, né, que era meio a parte negra árabe da parada. Então, sei lá, tem alguma ligação aí que a gente

se amarra, né, em fazer música (risos) não só o arrêbaba mesmo, mas nesse estilo de harmonia, de melodia que vem de, sabe, de um oriente ali e tal, sei lá, muitas coisas que são inexplicáveis, que eu acho que é ranço, né? Essa palavra ranço que é, acho que pro bem, pro mal, né? Nesse sentido pra muito bem, a gente realmente teve uma história muito triste lá e que de certa forma eu acredito que quando a gente toca lá todos os seres desse plano e do outro plano tão ali muito felizes, sabe? Não sei, a gente só passa só coisa boa. Ave Maria, não tem, realmente não tem como explicar, é só coisa boa.

OZ: Pessoal vai desculpando aí que o celular pegou uma força de carga aqui *áudio cortado*

MARCELO: A gente tava falando do Pelourinho, não sei até que parte você ouviu. Eu tava falando desse...

OZ: Eu consegui ouvir legal.

MARCELO: Massa. Tipo assim, é o último ponto que eu tinha pra tratar aqui com vocês essa questão do Pelourinho, que assim, minha pesquisa do mestrado eu tô observando como é que esse grupo de bandas e artistas baianos, que se identificam muito mais pela questão do pop negro de buscar esse lugar do pop negro e usar o Pelourinho como esse espaço da cidade pra manifestar essa música, sabe? Minha pesquisa passa um pouco por aí, né? Tentar entender que fenômeno é esse que faz um grupo de artistas reivindicarem uma outra ideia de música baiana, que é pop, que é negra e que foi todo mundo pro Pelourinho. Tipo, como foi construir sua carreira no Pelourinho?

RAFA: Embalando aí, talvez, só pra fechar o game. Talvez também, acho que o fato da gente tá muito dentro Pelourinho tem muito dessa onda de, como eu falei, a gente quer comunicar com o mundo aí, dentro de Salvador, talvez seja o pedaço mais soteropolitano e mais mundo que a gente tem, né? Que é onde mais turistas vão, e onde mais você vê aquele, os moradores... não vou dizer onde mais, porque acho que Salvador cada bairro todo mundo tem aquela tradiça, né? Todos os lugares que eu chego, você consegue perceber. Quem é da Liberdade tem, Engenho Velho, Engenho Velho, o Pelourinho também tem essa especificidade e eu acho que o plus do Pelourinho, dentro desse meio, talvez seja essa comunicação com o mundo que todos eles fazem lá, todo dia tem que tá lidando com turista, com pessoas de países variados. Então, sei lá, vai que também é, né? Não sei. Fica aí só um parêntese.

OZ: É, pô! É tudo isso, Rafa, e mais um pouco, ou mais ainda, tá entendendo? Porque, na verdade, tem toda essa história, existe todo. Eu toco no Pelourinho, desde...eu toquei na praça do reggae, no Pelourinho, quando existe a praça do reggae. Era muito curioso que, na verdade, a banda pagava pra tocar, né, porque tinha um escroto lá que fazia esse evento, fico muito triste até, peço até pra que você fale até da Praça do Reggae lá porque é um lugar ali e um lugar muito importante da praça foi esquecido. Porque existia na Praça do Reggae, era um dos lugares que existia, o lugar que negada mais colava. Não tinha outro espaço ali no Pelourinho, que é a Praça do Reggae. A Praça do Reggae foi muito importante ali, logo ali no começo da ladeirinha ali e por existir todas essa história lá no Pelourinho, por ser também a gente ser muito próximo, né, de todos nós aí e a gente ter esse contato e ter essa vivência no no Pelourinho faz. Graças a Deus sempre sonhei em chegar assim e ter o Pelourinho como a casa mesmo, tipo, a minha nossa casa, a gente pode falar com total propriedade, porque aceitaram a gente abraçaram mesmo de certa forma os filhos da casa, tá entendendo? Por uma série de fatores. Eu mesmo fiz um dos primeiros lugares também, que eu comecei a fazer, tocava em aulas de balé folclórico lá no Pelô, às ruas, muitos amigos, muita banda de levada ali. Então, porra, você chegar ali, você com repique, quando passava lá com repique eu já imaginava fazendo show ali, véi. E poder saber que isso tá acontecendo no local de resistência, velho. E saber que a gente é muito querido lá e é nossa verdadeira casa, porque a gente pode tocar em qualquer lugar, mas quando a gente chega pra tocar no Pêlo é isso tudo envolvido aí, toda essa história, por isso que é diferente, por isso que nosso público ama, espero que a gente conviva aí por muitos anos aí lá tocando no Pelourinho.

CHIBATINHA: É uma parada que eu fico aguardando assim é tocar carnaval naquele palcão lá do Pelourinho, né, ainda não rolou. Mas cho que no próximo podia rolar, porque o próximo vai ser o carnaval o mais louco, o maior Carnaval que já existiu, eu acho que vai ser esse próximo carnaval aí, não sei quando vai ser, mas promete. (risos)

OZ: Ó, esse carnaval com certeza vai ser barril dobrado. (risos).

MARCELO: Energias acumuladas de um de muito tempo em epidemia sem poder se aglomerar de forma adequada, que eu tô, eu faço essa brincadeira, né? Tipo assim, agora gente tá evitando aglomeração, até porque a gente não pode ser aglomerado de forma adequada, né? Porque tem o jeito certo, não é bagunça, não. Mas é isso galera, valeu pelo tempo aí de vocês, uma semana que eu imagino que tenha sido uma semana super de muito trabalho aí, assisti a

live de vocês lá, tava lindona assim, batendo certo, aquele visu que cês escolheram (risos) foi no Casa Charriot?

OZ: No trapiche pequeno.

MARCELO: Trapiche pequeno? Ah, tô ligado. Eu vi o Plano Inclinado, aí eu fiquei na dúvida de qual era, mas enfim, foi.

OZ: Teve um cara que me perguntou: venha cá, véi, foi em cima daquela antiga fábrica da Dona Benta, foi? Eu falei, foi. (risos de todos). Tá ligado ali na curva onde tem a Marinha, em frente a marinha, perguntou se foi ali em cima ali do terraço lá do Dona Benta. Eu falei, foi, pô, a gente comeu um bocado de bolo lá, véi.

MARCELO: Mas é isso, gente. Obrigado aí. Foi ótimo. Valeu pelo tempo. Aí eu vou soltar isso até 10 de abril. Eu vou fazer um sitezinho tal pra deixar o livro disponível e aí eu passo o link lá pra vocês.

TODOS: Valeu. Até a próxima.