



O novo som de Salvador: a ocupação política/ estética da nova cena musical no Carnaval¹

Nadja Vladi Gumes²

-
- 1 Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 11 a 14 de junho de 2019. Essa pesquisa tem o apoio do edital MCTIC/CNPq nº 28/2018 – Universal/Faixa A.
 - 2 Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom-UFBA). E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br.

RESUMO

Este artigo traz os resultados preliminares de uma pesquisa em curso iniciada durante o pós-doutorado, no qual fazemos uma reflexão sobre a ocupação de territorialidades do carnaval de Salvador por atores da nova cena da música *pop* soteropolitana, para pensar as alianças estabelecidas no cotidiano da cidade. A partir da observação de determinadas experiências estéticas/políticas, nossa tentativa é uma análise cultural para entender a urbe como um espaço de midiatização tendo como cenário o carnaval e a circulação de artistas nesses ambientes, a partir do uso da noção de cenas musicais (STRAW) em diálogo com questões como territorialidades, ativismo, com o objetivo de contribuir para debate do papel das cidades nos estudos da cultura.

Palavras-chave: *Cenas musicais. Carnaval. Ativismo.*

ABSTRACT

This article presents the preliminary results of my research initiated during the postdoctoral period in which we reflect about the occupation of carnival territorialities by Salvador new pop music scene actors, to think of the alliances made in the daily life of the city. Based on the observation of certain aesthetic/political experiences, this socio-communicative analysis considered the city as a mediatization space with the carnival scene and the circulation of artists in these environments based on the use of musical scenes (STRAW) in dialogue with issues such as territorialities and activism in order to contribute to a debate on the role of cities to cultural studies.

Keywords: *Musical scenes. Carnival. Activism.*

INTRODUÇÃO

Sexta-feira do carnaval 2018 no bairro do Campo Grande, centro de Salvador. Um dia com atrações como o cantor de pagode baiano Léo Santana à frente do concorrido e tradicional Trio das Muquiranas.³ Mas parte considerável do público que se aglomera no final do Corredor da Vitória (bairro de classe média alta) aguarda a saída do trio do BaianaSystem no circuito Osmar, o mais tradicional, localizado na parte central da cidade, que abriga todos os canais de televisão e os camarotes do prefeito de Salvador, filiado ao DEM, e do governador da Bahia, do PT. Com um trio em formato menor do que os usados habitualmente pelas estrelas do axé music,⁴ sem cordas, que aposta na música das festas de rua,⁵ como o samba-reggae e o pagode, a partir de uma conexão com estéticas transnacionais como *dub*, *hip hop*, *cumbia*, *kuduro*

-
- 3 Criado em 1965, As Muquiranas, formado apenas por homens, é o primeiro bloco de travestidos do carnaval de Salvador.
 - 4 A axé music é o encontro da música de blocos de trio elétrico com a música de blocos afro (frevo baiano + samba-reggae). É um estilo cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas (GUERREIRO, 2000, p. 133).
 - 5 Salvador tem um calendário tradicional de festas de rua, as chamadas festas de largo, em que são misturados aspectos religiosos e pagãos, que têm como principal característica a música popular baiana como samba de roda.

e bases eletrônicas, BaianaSystem tornou-se a face de uma suposta renovação do carnaval soteropolitano que reverbera no que está sendo chamado como “a nova a cena da música *pop* de Salvador”. No sábado de carnaval no Centro Histórico, onde fica o Circuito Batatinha, no palco montado pelo governo do estado, no emblemático Largo do Pelourinho, acontece o Afrobaile, idealizado pela banda Afrocidade, que recebe as cantoras Luedji Luna e Xênia França, expoentes da nova cena baiana. São artistas negros com um repertório de *rap*, *jazz*, *samba-rock*, *ijexá*, e discursos contundentes sobre a violência contra negros no Brasil. Na mesma noite, acerca de seis quilômetros de distância, no Circuito Dodô (Barra/Ondina), o trio elétrico sem cordas, apoiado pela Prefeitura Municipal, traz Larissa Luz e Baco Exu do Blues, com canções que passam pelo *rap*, *samba-reggae*, religiosidade de matriz africana e ativismo político, dessa vez o discurso do feminismo negro toma conta da avenida. As três breves cenas relatadas anteriormente aconteceram no carnaval 2018 de Salvador, trago essas cenas na abertura deste artigo porque ajudam a entender a nova configuração que vem passando a festa na última década e que pode ser observada em três eixos: sonoridades, espaço público e ativismo. Os eixos caracterizam o momento atual que aponta para uma diferente ocupação dos chamados “circuitos carnavalescos”⁶ com atores sociais que trazem à tona uma música *pop* urbana que mistura gêneros consagrados como MPB, axé, com música eletrônica, *afrobeat* e gêneros mais regionais como o pagode, *samba-reggae* e o *ijexá*, costurados por um discurso político. A partir da observação dessas experiências estéticas/políticas, nossa tentativa é uma análise cultural para entender a cidade como um espaço de mediação tendo como cenário o carnaval, seus circuitos e a circulação de artistas nesses ambientes, refletindo sobre determinadas questões como territorialidades⁷,

6 Circuito entra neste texto como uma nomenclatura que o poder público municipal batiza as três territorialidades nas quais divide o fluxo dos eventos carnavalescos e não como uma noção teórica.

7 O termo territorialidade apresenta uma melhor funcionalidade do que território

ativismos, sonoridades, contribuindo para um debate em contextos diversos dos estudos urbanos da cultura.

As reflexões analíticas para pensar esses fenômenos sociais que envolvem a cidade, a música e o ativismo se apoiam na noção de cena musical de Straw (2006), que reflete a forma como as atividades sociais e culturais concebem determinadas territorialidades e possibilitam pensar as alianças estabelecidas por atores sociais no cotidiano da urbe. Também utilizamos a noção de territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014), pela possibilidade de articular os aspectos espaciais com as musicalidades. Este artigo é um recorte da pesquisa iniciada no pós-doutorado, que se concentra nos cenários urbanos por percebê-los como espaços de privilégio para a compreensão dos fenômenos culturais. Dessa forma, a cidade de Salvador assume sua posição de sujeito principal para pensar a música produzida em suas territorialidades (STRAW, 2018).

MÚSICA, POLÍTICA E ALIANÇAS

Em 2016, Salvador recebeu da UNESCO o título de “Cidade da Música”. Este reconhecimento, que teve muita importância para a administração municipal, fortaleceu a longa tradição da cidade em ter a música como um dos principais vetores da sua economia, da sua estética e da sua política, e o carnaval é o cenário protagonista neste artigo para compreender como se processa a relação da urbe com sua cultura, transparecendo tensões, conflitos, disputas e novas hegemonias. A música é o principal pretexto para a circulação pelas territorialidades do carnaval, ela articula uma aliança entre políticos, músicos, meios de comunicação e público. Quando os novos atores usam sua relação com a música de rua da Bahia para circular pelo carnaval, colocam em cena afetos, valores culturais,

porque mostra que o espaço não é exclusivo dos atores pesquisados. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014).

sensibilidades e uma forma de participar, de encenar gostos em um circuito afetivo e econômico de extrema importância para a cidade, pela forma como o carnaval sintetiza encontros, negociações e confrontos sobre a ideia de Bahia. Suas singularidades, suas tensões políticas, suas desigualdades sociais não passam despercebidas nem pelas letras, nem pela musicalidade desses artistas que ocupam esse espaço político/estético. Pensamos circulação a partir das abordagens colocadas por Will Straw no texto *Circulation* (2017), no qual faz uma análise histórica e crítica do termo. Para o autor, a circulação vai depender de como se processa a vida urbana, que pode ser caótica, imprevisível; ou repetitiva e burocratizada. Em cada uma dessas situações, a circulação pode ser mais dispersa ou mais imbricada ao processo social. Circulação, como nos mostra Straw, é um instrumento que pode nos ajudar a entender a economia, a cidade e a cultura.

Podemos perceber o carnaval de Salvador como um lugar de circulação por “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014), que divide a cidade em territorialidades temporárias, efêmeras, o que nos possibilita refletir as mudanças que acontecem a partir da criação desses circuitos que estabelecem novos ordenamentos estéticos e políticos nessas espacialidades. Herschmann (2019, p. 129) pontua a adequação do termo territorialidade para pensar essas apropriações e agenciamentos:

nesta valorização da espacialidade, é preciso que se atente para o fato de que as apropriações e agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em “lugares” (Santos, 1996 e 2005) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso, é que se postula que o termo “territorialidade” e não de “território”: aliás, a noção de territorialidade ou até multiterritorialidade (Haesbaert, 2002, 2010 e 2012) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais – a maior parte deles “juvenis” (Martín-Barbero, 2008;

Canclini e outros, 2012; Borelli e outros, 2009; Margulis e outros, 1998) – em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos (Maffesoli, 2001).

Sabemos a importância que as cidades têm tido nos estudos da cultura, por isso, ao pensarmos nos estudos da música, torna-se relevante perceber como essa prática ressignifica algumas territorialidades. O samba-reggae, por exemplo, transformou o Pelourinho, que em 1990 passou por mais um processo de revitalização, com os ensaios do Olodum. A musicalidade do samba-reggae projetou o lugar para o mundo que recebeu Paul Simon e Michael Jackson, entre outros, para gravar com a bateria do grupo afro. Ao lançar mão da noção territorialidade sônico-musical, em diálogo com a noção de cenas musicais, acreditamos que são ferramentas que nos ajudam a pensar os fenômenos sociais que têm a música como protagonista e que “vêm ressignificando (e reconfigurando) – mais ou menos temporariamente – os espaços, especialmente das cidades contemporâneas” (HERSCHMANN, 2019, p. 130). Há aqui um esforço de pesquisa em pensar a cidade como a principal plataforma dos fluxos e refluxos que se refletem nas cenas musicais que atravessam as territorialidades do carnaval e reverberam durante todo o ano e compreendendo que “nestas territorialidades se ‘compartilha uma intensa e sensível experiência estética’” (RANCIÈRE, 2009 *apud* HERSCHMANN, 2019, p. 132).

O CARNAVAL: FLUXOS E REFLUXOS

O carnaval de Salvador acontece desde 1894. Durante sua história de mais de um século, o evento é caracterizado por muitos estudos como uma grande festa de largo.⁸ Para o arquiteto e pes-

-
- 8 São como são chamadas as festas religiosas de Salvador que têm início no dia 4 de dezembro, com a Festa de Santa Bárbara, passando por festas como Bonfim e Iemanjá, e termina com o Carnaval. São denominadas assim porque os encontros para saudar os santos e orixás aconteciam nas praças, sempre em uma articulação do sagrado com profano.

quisador Manoel José Ferreira de Carvalho (2016, p. 59) o termo “‘festa de largo’ é uma forma tradicional de apropriação do espaço público de Salvador”. Para o autor, é uma ocupação que permite uma participação e circulação do folião dentro de espaços efêmeros com fluxos contínuos. Com origem nas festas religiosas, Carvalho (2016, p. 60) deduz que a forma como o cidadão se apropria das territorialidades nesse espírito de “festa de largo” é parte importante do carnaval:

O folião não apenas desfila, acompanha o desfile, participa do cortejo, dança e assiste à passagem das atrações. Além de tudo, circula. Circula dentro do espaço da festa, de forma lúdica. Isso também compõe a festa. A presença da “festa de largo” dentro do Carnaval demanda a existência de espaços que possam servir de território para esse fim, o que torna ainda mais complexa a configuração físico-territorial do Carnaval de Salvador de agora.

A pesquisa desenvolvida pelo professor José de Manoel de Carvalho foi feita de 1997 a 2003, mas essa ideia de uma cidade com fluxos efêmeros e com territorialidades temporárias é a marca persistente do carnaval de Salvador, ou seja, dessa enorme “festa de largo”. O cortejo, que aconteceu durante seus primeiros 100 anos no Centro Antigo (Campo Grande, Praça Castro Alves, Avenida 7 de setembro, Rua Carlos Gomes), a partir do início dos anos 1980, começa a migrar para a orla da cidade. Em 1992, é instituído oficialmente o circuito Barra/Ondina. No ano de 1994, outro circuito é criado, o do Centro Histórico. Dessa forma, o carnaval de Salvador passou a ter três circuitos oficiais: “Osmar” (Centro Antigo), “Dodô” (Barra e Ondina) e “Batatinha” (Pelourinho/Centro Histórico). Nossa perspectiva é como se dá essa ocupação estética/política a partir dessas territorialidades efêmeras.

Nos circuitos carnavalescos, percebemos a circulação de pessoas e ideias e a relação desses indivíduos com objetos e expressões culturais, o que nos permite entender uma articulação entre produção e

consumo, a cidade funcionando como um fluxo para a circulação de produtos culturais (STRAW, 2017). É interessante compreender que a ocupação desses espaços, que começa de forma aleatória, é estruturada e controlada pelo poder público e econômico de múltiplas formas. Carvalho (2016, p. 41) nomeia os circuitos/territórios como uma forma hegemônica do carnaval de Salvador: “É um desfile de percurso controlado, com o trajeto previamente estabelecido”.

Carvalho tem razão sobre esse controle hegemônico que o poder público, especificamente o municipal, exerce sobre a festa. É parte da lógica de circulação dos produtos culturais pelas cidades. Há uma apropriação do espaço urbano para que o carnaval aconteça, desde a escolha da marca de cerveja, horários de saída de trios elétricos e blocos, disponibilização de vendedores ambulantes, entre outros, mas esse controle não está alheio às imprevisibilidades que acontecem em um evento que reúne, diariamente nas ruas, 1,8 milhão de pessoas. A circulação sempre se dá por espaços controlados, mas um controle que, eventualmente, pode ter rupturas. Em 1997, a cantora Daniela Mercury decidiu desfilar com seu trio elétrico e seu bloco Crocodilo apenas no trecho Barra/Ondina (Circuito Dodô). Essa mudança marca a transformação daquela territorialidade, que na década seguinte passa a ser o espaço mais disputado pelas estrelas hegemônicas da festa (axé music) e pelo poder econômico. A perda de prestígio do Circuito Osmar (samba-reggae e samba) nos anos 1990 e na primeira de década de 2000 fortalece o Circuito Dodô e a nova empreitada econômica da festa: o uso dos camarotes⁹ por artistas e foliões.

Também constatamos como as musicalidades estabelecem novas formas de ocupação dessas territorialidades e diferentes experiências do espaço urbano. A ascensão do gênero axé music nos anos 1980/1990 e seu declínio na segunda década dos anos 2000 são marcos fundamentais no redesenho do modelo de negócio do

9 O primeiro camarote foi montado em 1980, pela empresa de turismo do estado (Bahiatursa), no Campo Grande.

carnaval de Salvador e da ocupação/desocupação dos circuitos. Nos anos 1990/2000 os blocos de corda¹⁰ tiveram seu ápice no Circuito Dodô, com trios elétricos comandados por estrelas que se revezaram ao longo das últimas três décadas: Chiclete com Banana (Camaleão), Daniela Mercury (Crocodilo), Carlinhos Brown (Timbalada), Ivete Sangalo (Corujas), Saulo (Eva), Durval Lélis (Asa de Águia). A nova territorialidade impulsionada por esse estilo musical fortalece um novo modelo de negócio, os camarotes,¹¹ o produto mais rentável da festa, na sua maioria de propriedade de estrelas da música baiana e de empresários de blocos,¹² que criaram estruturas poderosas dentro da engrenagem do carnaval e das disputas de territorialidades, estabelecendo Barra/Ondina como novo principal circuito da cidade.

O declínio do gênero ocasionou o recuo das cordas e, em 2018, o Circuito Dodô estava esvaziado. Aquele que era o principal circuito da festa, a partir dos anos 1990, ficou dois dias sem trio elétrico e sem blocos, o que não significa o ocaso do trecho Barra/Ondina, mas uma ressignificação dessa territorialidade que passa a ter blocos menores, sem cordas, ocupados pelo folião pipoca e por trios que alternam nome de artistas tradicionais como Luiz Caldas, Armandinho e Moraes Moreira,¹³ e os novos como BaianaSystem, Larissa Luz, Baco Exu do Blues e Àttooxxá. Ao mesmo tempo, nos

.....

- 10 Na rua, o espaço entorno do trio elétrico é rodeado por uma corda mantida pelos chamados “cordeiros” (em sua maioria, jovens negros e negras da periferia de Salvador) que impedem a entrada de quem não pagou, criando uma das situações mais perversas e apartadas da festa.
- 11 As megaestruturas, algumas até com praia particular (privatização do espaço público), oferecem segurança, banheiros, boate, *lounge* com diversos serviços: bares, restaurantes, salão de beleza, massagem, shows com artistas e DJs famosos. Os preços diários chegam a R\$ 2.350,00 no esquema *all inclusive*, sendo que os maiores chegam a receber 1000 pessoas por noite, a maioria turistas.
- 12 Os blocos também fazem parte do Conselho Municipal do Carnaval. Criado em 1990, o Conselho é um dos responsáveis por estabelecer a ordem dos desfiles nos circuitos, o que decide, no final, qual bloco terá mais visibilidade midiática e mais público na rua.
- 13 No dia 27 de fevereiro de 2020 Moraes Moreira fez sua última participação no carnaval de Salvador tocando na Praça Castro Alves, local que o consagrou como primeiro cantor de trio elétrico em 1975. Moraes morreu no dia 13 de abril de 2020.

últimos dez anos, o Circuito Osmar vem restabelecendo seu espaço como territorialidade tradicional da festa – especialmente nas quintas-feiras, dedicadas ao samba, uma das noites mais disputadas do carnaval; e a noite do domingo, dos blocos afro –, e tem o retorno de estrelas do axé como Saulo Fernandes, em blocos sem cordas, dividindo espaço com o pagode de Igor Kanário e o BaianaSystem, todos patrocinados pelo poder público (municipal e estadual) – o que mostra a mobilidade e o fluxo dessas territorialidades atravessadas por cenas musicais, como veremos em seguida.

A NOVA CENA E O CARNAVAL

O recuo dos blocos com cordas abriu espaço, a partir de 2010, para o Programa Carnaval Pipoca,¹⁴ empreitada encabeçada pelo então secretário de cultura do estado, Márcio Meirelles, que começou a colocar nos dois circuitos (Osmar e Dodô) trios independentes, sem cordas e com boa qualidade técnica, e shows no Centro Histórico (Circuito Batatinha). O prefeito de Salvador, ACM Neto, do DEM, amplificou a tendência de baixar as cordas com o Furdunço, no circuito Ondina/Barra, em 2014, que acontece no domingo anterior à festa e se repete na sexta carnavalesca, no Campo Grande. A ideia do Furdunço, pensada pelo empresário Guilherme Bellitani, à época secretário de cultura da prefeitura, era fortalecer um carnaval com bloquinhos e estruturas menores que o trio elétrico, um carnaval mais popular e mais barato, já percebendo o esvaziamento no Circuito Dodô, antes protagonizado pelas megaestruturas dos grandes trios elétricos puxados por estrelas da axé music. Nos últimos carnavais, prefeitura municipal e governo do estado têm apostado que o carnaval sem cordas é a resposta para a ressignificação da festa.

.....
14 O nome é uma menção ao chamado folião pipoca, aquele que brinca em diversos trios e blocos sem cordas.

Para entender o surgimento dessa nova cena da música *pop* urbana de Salvador e a importância do carnaval nessa construção, temos que perceber determinadas lógicas que passam pelas indústrias do entretenimento e a implementação de novas políticas públicas culturais. Primeiro, temos que pensar como as políticas estaduais que fomentam a ocupação de espaços no Carnaval mudaram com a chegada do governo do Partido dos Trabalhadores (PT) ao estado da Bahia, em 2007, possibilitando a inserção do BaianaSystem no calendário de apresentações no Pelourinho e impulsionando o surgimento dessa cena nesse circuito cultural. Ou seja, percebemos como uma mudança de política de Estado, implementada pelo primeiro governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2002–2006), trazida para a Bahia em 2007, pelo candidato vencedor do PT, Jacques Wagner: a chamada “política dos editais”, que fomenta novos movimentos culturais. Nessa perspectiva, governo do estado lançou o Programa Carnaval Pipoca, em 2009, espaço aberto para trios sem cordas, diversidade musical e shows no Centro Histórico. Um segundo aspecto está relacionado à chegada de ACM Neto, do DEM, à prefeitura de Salvador, em janeiro de 2013 (reeleito em 2016), incorporando ao seu governo a tendência de baixar as cordas, criando o Furdução, que teve no BaianaSystem uma das principais estrelas, levando, em 2017, um milhão de pessoas às ruas. O terceiro aspecto está relacionado ao papel ativista dos novos artistas no ambiente da cultura *pop* (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2014) que, como observa Simone de Sá, nos leva a superar “a dicotomia entre os mundos do consumo e do entretenimento de um lado e a cidadania e a política do outro”. (SÁ, 2016, p. 57).

Dentro desse sistema, percebemos uma outra disputa em curso: blocos menores e sem cordas, capitaneados por essa nova geração de artistas, que se posicionam em oposição aos camarotes, aos blocos com cordas, à mercantilização do carnaval. Eles adotam um forte discurso político-estético a favor de uma autonomia criativa e uma festa que promova, de alguma forma, mais igualdade

social. Partimos da premissa de Rancière (2005) para entender que os atores sociais provocam uma indissociável associação dos atos estéticos com uma atuação política. São esses atores que produzem novas formas de ocupação dessas territorialidades efêmeras e “estas formas definem a maneira como obras ou performance ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem”. (RANCIÈRE, 2005, p. 18). Há aqui diferentes partilhas do sensível em que atores aliados da festa (artistas jovens e negros) ocupam essas territorialidades provocando dissensos, criando rupturas políticas e estéticas, gerando novas experiências a partir, por exemplo, da mistura do pagodão (música por excelência da periferia de Salvador) com bases graves, em um processo de hibridismo do passado, do popular e da indústria do entretenimento.

Will Straw (2004) coloca que a noção de cena nos permite pensar em três camadas: espetáculo de pessoas, sociabilidade e criação cultural, em que determinadas (e diversas) práticas culturais estabelecem ligações com o espaço geográfico possibilitando uma rede de relações (cidade, indústria cultural, mídia) que interagem 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 culturais significativas são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso. Para a cena acontecer ela precisa criar um circuito, uma circulação de pessoas e objetos culturais dando visibilidade nos espaços urbanos, preenchendo a cidade com a convivência (conflituosa ou não) de diferentes e similares grupos. Na leitura de Simone Pereira de Sá (2011) sobre as ideias de Straw, a cena é o movimento das pessoas entre um lugar e outro, criando uma rede que permite sociabilidade e se conecta com a cidade. Como coloca Herschmann (2019, p. 128), a noção de cena nos ajuda a “analisar a dinâmica da música e dos atores envolvidos no espaço”.

Podemos pensar as cenas musicais como um fluxo, um movimento da vida urbana cosmopolita. As pessoas apropriam-se de pedaços das cidades para suas práticas, criando circuitos locais. Observamos que é uma ferramenta que nos permite perceber as redes que se formam em torno de territorializações (sonoras, afetivas, sociais, econômicas) que articulam urbes e culturas e que existe um fluxo e refluxo entre as conexões locais e globais. Ao falarmos de cenas musicais, interessa-nos chamar a atenção para a importância do localismo, mas trazemos aqui a problematização feita também por Simone Pereira de Sá (2014, p. 9) sobre os aspectos globais e locais da música e como esses dois lugares devem ser espaços de desafio para o pesquisador:

se os atores locais são levados a “fazer coisas” a partir de outros atores que estão em lugares ou tempos distintos – e que são forças moventes poderosas tais como religião, cultura, nação ou economia – é preciso insistir na identificação das conexões, buscando entender como essas forças são transportadas de um lado para o outro. Nesse argumento, “contextos globais” influenciam “locais”, mas precisam encontrar meios para isso.

O carnaval registra o surgimento de uma nova proposta política-estética em conexão com a cidade em diversas camadas: musical, ideológica, social, impulsionada por uma geração de artistas, poder público e tecnologias. São jovens da periferia de Salvador misturando gêneros como ijexá e pagode a bases eletrônicas, cantando como *rappers*, com letras que falam sobre desigualdade social e racial, religiosidade de matriz africana, tocando em cima de um trio elétrico no Farol da Barra com transmissão ao vivo por diversos canais da internet. Atores locais que fazem parte de contextos globais e vice-versa, em um contexto de atravessamentos múltiplos porque “o local não é mais simples ou menos mediado do que o global; e ambos os lugares dependem de um sem número de mediadores para sua existência” (SÁ, 2014, p. 10).

ATIVISMO

A construção do público do BaianaSystem, primeiro grupo a evidenciar o que viria a ser essa nova cena, começa no Pelourinho (Centro Histórico), local dos ensaios do Olodum,¹⁵ depois ocupado por grupos e artistas de samba-reggae como Banda Didá, Cortejo Afro, o cantor Gerônimo, espaço famoso também por abrigar bares de reggae. Principal protagonista do Centro Histórico de Salvador, o Pelourinho, que é administrado pelo governo estadual, desde a gestão de Antônio Carlos Magalhães como governador, nos anos 1990, em parceria com a prefeitura municipal, tem como principal público turistas e artistas, sendo pouco acessado por grande parte da classe média soteropolitana. A ocupação desse território pelo BaianaSystem também está ligada às mudanças das políticas culturais do Estado. No período de 2008 a 2011 foi implementada uma outra forma de ocupação do Centro Histórico, o Projeto Pelourinho Cultural, que abriu espaço para as primeiras temporadas do BaianaSystem, a partir de 2009, dando início à carreira do grupo, com shows nas praças do Centro Histórico e a construção de um público jovem que se contrapõe a artistas da música baiana hegemônica, ou seja, aqueles com destaque em canais de televisão, emissoras de rádio e gravadoras multinacionais, o chamado *mainstream*. Aos poucos, com a frequência de shows no local, o grupo estabelece uma rede que dialoga com vários artistas da nova geração da música popular de rua da Bahia – que se apropriam de gêneros como pagode, arrocha, samba-reggae, com o uso de bases eletrônicas e sons graves, ampliando a produção de shows e, consequentemente, amplificando a rede de fãs, produtores, músicos e críticos. O Pelourinho, no Centro Histórico, é onde fica o Circuito Batatinha e, nos últimos carnavais, tem sido um dos palcos preferenciais dessa nova geração de artistas baianos, especificamente o Largo do

.....
15 Bloco afro de Salvador, fundado em 1979, que teve entre seus fundadores o criador do samba-reggae.

Pelourinho (apoiado pelo governo do estado) e a Praça Castro Alves (com projetos da prefeitura).

A partir do acompanhamento em shows, carnaval, redes sociais e meios de comunicação como jornais, revistas e programas de rádio, percebemos o surgimento de artistas similares ao BaianaSystem: uma música de conexões locais (ijexá, pagode, samba-reggae) e globais (*dub, rap, jazz*), discurso estético-político, revestido em uma linguagem *pop*, que como observa Janotti Júnior (2015, p. 47) “são modos de circular no universo cultural contemporâneo através de uma tonalidade cosmopolita”. O Àttooxxá é um desses novos nomes que experimentam a batida do pagode baiano, com *beats* digitais. Para o músico do grupo, Rafa Dias, essa sonoridade é “um *pop* experimental, com harmonia e *groove*”¹⁶. Em 2018, o grupo emplacou um dos principais sucessos do carnaval, “Popa da Bunda”, gravado pela banda de pagode Psirico. Baco Exu do Blues, do *rapper* Diogo Moncorvo, lançou seu primeiro álbum em 2017, *Esú*, com referências à religiosidade de matriz africana, misturada a *samples*, batiques, batidas eletrônicas, referências aos Novos Baianos e uma rima potente de uma política cotidiana. Já o Afrocidade mistura *rap*, ritmos jamaicanos, baianos e africanos e um discurso político. Artistas como Luedji Luna, Xênia França, Josyara e Larissa Luz, todas negras e feministas, fazem a conexão das sonoridades afro-baianas a um discurso político feminista e racial.

Uma das principais características dessa nova cena, em parte formada por jovens negros (homens e mulheres), é uma *performance* engajada que, como coloca Herschmann e Fernandes (2014), resulta em um “ativismo musical”, uma satisfação em fazer música propondo uma nova lógica de produção, consumo e circulação cultural e atenta a questões da cidade, da desigualdade racial, social e de gênero. Um desses novos nomes, a cantora e compositora Luedji Luna, ao se apresentar no palco do Teatro Castro

.....
16 Fala extraída da reportagem “Artistas baianos se destacam ao mesclar gêneros consagrados e inesperados”, publicada na Folha de S. Paulo em 03/05/2018, assinada por Thiago Ney.

Alves (principal teatro de Salvador), no dia 17 de agosto de 2018, com seus 1500 lugares ocupados, fez um show político-estético no qual reforçou seu discurso a favor das mulheres negras e contra o racismo (“*parem de nos matar*”, falou), e apresentou canções (boa parte da sua autoria) em que renova a linguagem musical brasileira, com referências aos batuques baianos, ao jazz, ao congo, com letras de forte conotação política, acompanhada por uma banda formada por um queniano, um filho de congolês, um cubano, um sueco, e um baiano. A cantora e compositora Josyara, em uma apresentação na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, em setembro de 2018, apresentou canções que fazem referência musical ao seu lugar de origem, Juazeiro, norte da Bahia, fronteira de Pernambuco, fazendo um diálogo do xote, com o samba de chula do recôncavo e bases eletrônicas, além de um discurso sobre mulheres, negros e LGBTIs nas canções de sua autoria. Ela se apresenta tocando guitarra, acompanhada de dois músicos: baixo e bases; bateria.

Em janeiro de 2019, em Salvador, subiram juntas ao palco do Festival Sangue Novo¹⁷ Luedji Luna, Xênia França e Larissa Luz, no lançamento do projeto “Ayabass”,¹⁸ acompanhadas por uma banda formada de mulheres negras, com releitura do repertório de cantoras negras baianas como Margareth Menezes, Márcia Short, importantes na construção da axé music, mas relegadas a um segundo plano por conta do racismo que elegeu como estrelas Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Claudia Leitte, todas brancas. Durante o show a cantora Larissa Luz (informação verbal, 2019), diretora artística e coreógrafa do projeto, mostrou a importância do ativismo dessa nova cena com a seguinte fala:

*A cor dessa cidade sou eu, e vamos ocupar os espaços
que nos foram relegados. Querem a música negra, mas*

.....
17 O Festival Sangue Novo surgiu do programa de rádio de mesmo nome, na GFM, uma das rádios da Rede Bahia, o maior grupo de mídia do estado, que também organiza o festival.

18 Uma referência à palavra iorubá yabas que significa mãe rainha e designa as orixás femininas.

não querem os pretos; querem a dança negra, mas não querem os pretos; querem o cabelo dos negros, mas não querem os pretos. Está na hora de fazer concessões, de parar de usar um lugar de fala que não é seu. Preto de alma não existe. Quem é preto é, quem não é, não é. A música preta é nossa, Wakanda é nossa.

Um recado direto para Daniela Mercury, batizada de rainha do axé, e que gravou sucessos de blocos afros e, recentemente, lançou a música *Pantera Negra Deusa*, que fala de Wakanda e de África. Essa “militância musical”, como coloca Herschmann e Fernandes (2014), é parte construtiva dessa nova cena de música *pop* urbana de Salvador e tem reconfigurado as territorialidades do carnaval. Herdeiros diretos do tropicalismo, do mangue beat, da axé music, esses artistas ocupam a festa com sonoridades que replicam uma espécie de resistência/incorporação, criando novos idiomas estéticos (REGEV, 2013). Eles encenam uma atitude de independência, de autonomia criativa em relação ao chamado mercado musical baiano, comandado por estrelas como Ivete Sangalo e pelos meios de comunicação tradicionais, e se conectam a redes de música urbana independente local/global, criando novas formas de distribuição e circulação, fomentando diferentes conflitos políticos, sociais e ideológicos entre músicos, fãs, produtores e críticos. São novas práticas musicais que incorporam elementos estéticos, sonoros, ideológicos, midiáticos e mercadológicos que as aproximam de uma música *pop* repleta de localismos e globalismos, conectada por múltiplas redes, que reorganizam o carnaval de Salvador.

CONSIDERAÇÕES

O carnaval é o protagonista neste artigo, porque é parte da complexidade de Salvador, é uma espacialidade, que também compreende uma temporalidade, em que diversas práticas interagem, o que gera uma série de negociações, tensões e conflitos que fazem

parte do cotidiano da urbe, mediados por atores humanos e não humanos. Observando a festa ao longo de mais de duas décadas, podemos dizer que sintetiza interpretações sobre a Bahia, suas singularidades, suas tensões políticas, suas desigualdades sociais, por isso acreditamos que refletir sobre essa experiência sonora/política/estética/urbana significa pensar o carnaval como uma cena musical atravessada por “territorialidades culturais” locais e globais que agregam determinadas cenas a partir “da conjunção de territórios geográficos e experiências afetivas ao redor de suas produções musicais” (JANOTTI JÚNIOR, 2014, p. 74).

O carnaval é um acontecimento social para a música de rua de Salvador, é o principal fio condutor para uma série de outras experiências com diversos atores em cena: bandas, charangas, trio elétricos, palcos, afoxés, baterias, batucadas, *samples*, caixas de som, tambores, guitarra baiana. A música também é o principal pretexto para uma circulação pelas territorialidades porque articula uma aliança entre políticos, músicos, meios de comunicação, público e espaço urbano (GUMES, 2018). Aqui, quero compactuar com a ideia de Straw (2017, p. 79) que atualiza e vincula o conceito de cena com os estudos culturais urbanos: “Cena, agora, retorna para nós como a questão da visibilidade na vida urbana”. Seguindo esse raciocínio, “os cenários urbanos são espaços de privilégios para a compreensão dos estudos da cultura” (STRAW, 2018, p. 322), o que exige atenção do pesquisador para entender a cidade como um território-chave para pensar práticas culturais e seus entornos sociais, políticos, econômicos.

O Carnaval compõe territorialidades importantes para refletir sobre a música produzida em Salvador, porque é um evento que nos possibilita observar como as práticas musicais organizam as relações sociais. Como coloca Straw (2018, p. 323) “a música participa da política urbana na medida em que a sua ocupação dos lugares nas cidades molda (de maneira ora resistente, ora conivente) cartografias da divisão social, da desigualdade e da tolerância”. Essas

cartografias sociais são observadas nos três circuitos: Osmar (Centro), Dodô (Barra/Ondina) e Batatinha (Centro Histórico). Se os bairros do centro moldaram um carnaval tendo como protagonistas o samba e o pagode, a Barra foi ocupada pela axé music e o Pelourinho por ijexá, samba-reggae. Essa “especialização musical” faz com que as territorialidades, com suas diversidades e singularidades, tenham divisões sociais, políticas e estéticas. Um público formado por classes mais populares ocupa, preferencialmente, o Circuito Osmar; Barra/Ondina abriga a classe média local e os turistas brasileiros; e o Circuito Batatinha agrega turistas estrangeiros, moradores locais, crianças e pessoas da terceira idade. Entretanto, esses atores sociais transitam pelos três circuitos mostrando a complexidade na ocupação dessas territorialidades e seu caráter efêmero.

Observando recentes carnavais, o Circuito Batatinha abriga a maioria dos shows dos artistas da nova cena de música *pop* de Salvador, trazendo um público jovem que, durante o ano, se contrapõe a artistas da música baiana hegemônica, como axé music e pagode. Nesse circuito não tem trio elétrico, as apresentações acontecem em palcos ou em cortejos como o do Filhos de Gandhi.¹⁹ Outra preferência dessa cena é o Circuito Osmar, onde circulam, especificamente, na sexta-feira de Carnaval, pelo Campo Grande (dentro do Furdunço), mas o espaço é disputado com trios elétricos de nomes da axé music e pagode, como Ivete Sangalo e Harmonia do Samba. A partir do Projeto Pipoca há a ocupação da Praça Castro Alves, espaço ícone da festa nos anos 1970 e 1980, e do Circuito Dodô que, no último ano, tem sido esvaziado pelo declínio dos blocos de cordas, mas ressignificado com trios com artistas dessa nova cena. Não podemos marcar uma dessas territorialidades como específica dessa cena, porque o Carnaval tem como característica

.....
19 Afoxé fundado em 1949 que sai exclusivamente com homens pelas ruas do Centro Histórico. Ligado à religião de matriz africana apresenta cânticos em ijexá, ritmados pelo agogô.

atravessamentos heterogêneos, e esses novos atores provocam uma ocupação desses espaços, gerando articulações e novas experiências. Como coloca Janotti Júnior (2014, p. 61), “uma das características mais marcantes de qualquer cena musical é a transformação do espaço (geográfico e virtual) em lugares significantes”. Percebemos que os atores da música *pop* urbana de Salvador transformaram o carnaval em um “lugar significativo”, o que implica toda uma construção (sonoridades, *performance*, política, social) para encenar nessas territorialidades uma Bahia popular, tradicional e contemporânea a partir de gêneros como pagode, samba-reggae, ijexá, com ritmos transnacionais como *rap*, *dub*, *afrobeat*, *funk*; um ativismo impulsionado por um discurso antirracista, feminista, contra a desigualdade social; ocupação de lugares emblemáticos para a memória da festa, como a Praça Castro Alves e o Largo do Pelourinho. Essas articulações têm definido a nova cena musical que aciona determinadas experiências em seu público e fomenta alianças que possibilitam a incorporação de diversos elementos da cultura afro-baiana, em conexões globais e locais, trazendo a perspectiva de Simone Pereira de Sá na qual as cenas musicais funcionam como uma construção coletiva, fluida, e a cidade o lugar-chave para o entendimento na construção dessas experiências.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A.; SOUZA, R.; MONTEIRO, C. De Westeros no #vempruarua a shippagem do beijo gay na TV brasileira”. Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 37., Foz do Iguaçu, 2014. *Anais [...]*. São Paulo: INTERCOM, 2014.
- CARVALHO, M. J. F. *A Cidade Efêmera do Carnaval*. Salvador: Edufba, 2016.
- GUERREIRO, G. *A trama dos tambores*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- 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. 265–280.

HERSCHMANN, M. Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). *LOGOS*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, 2019.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. *A música de rua do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

JANOTTI JÚNIOR, J. *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*. Recife: Laboratório de Papel Finíssimo, 2014.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REGEV, M. *Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.

SÁ, S. P. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a ecologia midiática da música. *Contemporânea – comunicação e cultura*, Salvador, v. 12, n. 3, p. 537–555, 2014.

SÁ, S. P. Somos todos fãs e haters? Cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes sociais. *Revista ECO-pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50–67, 2016.

SÁ, S. P. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, I.; JANOTTI JÚNIOR, J. *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EdUFBA, 2011. p. 147–164.

STRAW, W. Cenas visíveis e invisíveis. In: AMARAL, A. et al. *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos – volume I*. Paraíba: Marca de Fantasia, 2017. p. 70–84.

STRAW, W. Circulation. In: SZEMAN, I.; BLACKER, S.; SULLY, J. (ed.). *A companion to critical and cultural theory*. Chichester: Wiley Blackwell, 2017. p. 423–433.

STRAW, W. Cultural scenes. *Society and Leisure*, Abingdon, v. 27, n. 2, p. 411–422, 2004.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: scenes and communication in popular music. *Cultural Studies*, Abingdon, v. 5, n. 3, p. 368–388, 1991.

STRAW, W. Urbanização da política musical: cidades e cultura da noite. In: FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. (org.). *Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulinas, 2018. p. 319–340.