
A Cor Dessa Cidade Sou Eu: ativismo musical no projeto Aya Bass¹

Marcelo ARGÔLO²
Nadja Vladi GUMES³

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, BA

RESUMO

Este artigo se propõe uma análise sócio-comunicacional do projeto Aya Bass, formado pelas cantoras Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França, que fazem parte da cena contemporânea de música pop de Salvador. Analisamos como uma marca importante dessa cena, o ativismo, e como ele se apresenta na performance das artistas no show realizado no Festival Sangue Novo. A partir dessa análise, buscamos comprovar que está em curso o surgimento de uma cena de música pop ativista, que tem como características o ativismo musical, experiência político estética e a articulação de elementos locais e globais nas músicas.

PALAVRAS-CHAVE: cenas musicais, ativismo, territorialidades

Às margens da Baía de Todos os Santos, Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França anunciam: “Eu agora vou cantar para todas as moças, eu agora vou bater para todas as moças, para todas as ayabás, para todas elas”⁴. Essa foi a abertura da apresentação de estreia do show Aya Bass, que aconteceu no Festival Sangue Novo no dia 26 de janeiro de 2019, no Porto de Salvador, local que foi uma das principais entradas de comércio do Atlântico Sul até o século XIX e hoje é parte do roteiro turístico da cidade. O projeto Aya Bass também foi para as ruas durante o Carnaval com três apresentações: a primeira na sexta, dia 1º de março de 2019, no Circuito Dodô no Trio Respeita as Mina; no domingo, dia 03 de março de 2019, no palco montado na Praça Castro Alves, por onde passam os trios elétricos do Circuito Osmar; e no palco montado no Largo do Pelourinho⁵.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB, e-mail: celo.argolo@gmail.com.

³ Prof.^a Dr.^a do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB, e-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br.

⁴ Trecho da canção *As Ayabás*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada pelas cantoras Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França no show do projeto Aya Bass no Festival Sangue Novo em 26 de janeiro de 2019.

⁵ Circuito aqui é utilizado como uma nomenclatura que o poder público municipal de Salvador batiza as territorialidades nas quais divide o fluxo dos eventos carnavalescos e não como uma noção teórica. Citamos o Circuito Dodô, que compreende a Avenida Oceânica entre o Farol da Barra e o monumento *As Meninas do Brasil*, no cruzamento com a

O Carnaval é um acontecimento social para a música de rua⁶ de Salvador, é o principal fio condutor para uma série de experiências com diversos atores em cena: bandas, charangas, trio elétricos, palcos, afoxés, baterias, batucadas, samples, caixas de som, tambores, guitarra baiana. Participar do Carnaval é condição necessária para fazer parte do circuito afetivo e econômico da capital baiana, o evento é parte da complexidade da cidade, é o espaço em que diversas práticas interagem, podemos dizer que sintetiza uma ideia de Bahia, suas singularidades, suas tensões políticas, suas desigualdades sociais, por isso acreditamos que a presença da Aya Bass, com várias apresentações nos dias do Carnaval, é uma experiência significativa para disputar um espaço fundamental na cena da música pop baiana e compartilhar territorialidades culturais e afetivas.

O nome escolhido pelas artistas para batizar o projeto é uma referência ao termo em iorubá⁷ *yabás*, que significa mãe-rainha e se refere às orixás femininas (Nanã, Iemanjá, Iansã, Oxum, Obá e Euá) cultuadas no candomblé. Ao mesmo tempo faz alusão à cultura do grave da música eletrônica, uma das referências estéticas do projeto e da cena musical contemporânea de música pop em Salvador, da qual as três cantoras estão entre as principais representantes. A partir de observação participante, de entrevista e da análise de reportagens de jornais e sites de notícias e de performance midiaticizada⁸, a nossa tentativa neste artigo é uma análise sócio-comunicacional para entender o “ativismo” das Aya Bass, presente a partir do tensionamento de questões étnico-raciais e de gênero, como um elemento de articulação com a cena musical a qual o projeto está inserido. Na discussão, abordamos essa experiência política-estética para pensar a cidade como um espaço midiaticizado no qual os processos comunicacionais da música vêm à tona e ainda para contribuir com o debate em contextos diversos dos estudos da interface entre comunicação e música.

Avenida Adhemar de Barros, e o Circuito Osmar, que começa na Praça Dois de Julho, no Campo Grande, segue pela Avenida Sete de Setembro até a Praça Castro Alves e termina na Rua Carlos Gomes.

⁶ Salvador tem um calendário tradicional de festas de rua, as chamadas festas de largo, em que mistura aspectos religiosos e pagãos, que tem como principal característica a música popular baiana como samba de roda, pagode, ijexá, gêneros que são chamados de música de rua de Salvador.

⁷ Língua nigero-congolesa do grupo Kwa, falada por esse povo, e que chegou ao Brasil com os africanos escravizados.

⁸ Agradecemos à equipe da produtora Movidá Conteúdo, na pessoa de Dayse Porto, por ceder as imagens na íntegra do show Aya Bass no Festival Sangue Novo para nossa análise.

Que cena é essa?

Uma das noções que lançamos mão nesse artigo é sobre o conceito de cena para entender melhor a cidade como principal articuladora das práticas culturais. Pensamos as cenas como uma rede que engloba e articula uma grande complexidade de atores do cotidiano da urbe. Artistas, fãs, produtores, jornalistas, donos de casas de shows, entre muitos outros, estão envolvidos nas dinâmicas das cenas musicais. Essa noção, cunhada inicialmente por Will Straw (1991, 2006), busca “dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos” (JANOTTI JR. e PIRES, 2011, p. 11). Na primeira definição do início dos anos de 1990, Straw buscou dar ênfase aos processos identitários que os agrupamentos das cenas musicais formavam. A cena seria uma espécie de contexto, “no qual práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras, dentro de uma variedade de processos de diferenciação e afiliações, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua” (HERSCHMANN, 2013, p. 44).

Neste artigo, nos interessa pensar a partir da segunda perspectiva que Will Straw trouxe para a noção de cenas musicais em 2006, quando passa a enfatizar os aspectos espaciais e uma variedade de pontos, inclusive afetivos, na análise das cenas (STRAW, 2006; HERSCHMANN, 2013). 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, o que cria uma rede que permite sociabilidade e se conecta com a cidade. Com esse olhar, nossa proposta de análise do projeto Aya Bass é articular as afetividades que as três cantoras convocam com as territorialidades (afetivas, geográficas, sociais) que ocupam e expandir essa articulação para pensar a rede na qual estão inseridas (dentro do arcabouço mais amplo da pesquisa) e, a partir disso, defender a formação de uma cena de música pop ativista em Salvador.

Cabe pontuar que as reflexões trazidas neste artigo são um recorte do projeto de pesquisa “A música pop é global, mas o sotaque é local – territorialidades, cosmopolitismos, valorações e a construção de cenas da música pop do Sul Global”, que se concentra nos cenários urbanos por percebê-los como espaços privilegiados para a compreensão dos fenômenos culturais. Dessa forma, a cidade de Salvador assume sua posição de sujeito principal (STRAW, 2018) para pensar a música produzida em suas territorialidades.

Para Herschmann há uma valorização da espacialidade nessas práticas culturais que nos permite usar a noção de territorialidade:

(...) a noção de territorialidade ou até multiterritorialidade (HAESBART, 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). (HERSCHMANN, 2013, p.49)

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 o espaço público e, conseqüentemente, as cidades. Compactuamos com a ideia de Straw (2017) 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”. (STRAW, 2017. p. 79). E como coloca Herschmann (2013), a noção de cena nos ajuda a “analisar a dinâmica da música e dos atores envolvidos no espaço”. (2013, p. 48).

Música pop ativista

O trabalho aqui analisado busca uma perspectiva do que Herschmann e Fernandes (2014) chamam de “ativismo musical”, que seria uma inovação relevante do mundo da música, em que esses atores desenvolvem estratégias para “ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano”. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014). O projeto Aya Bass constrói um trabalho político estético que coloca no mesmo patamar o trabalho musical e o discurso ativista em prol do feminismo negro. O show apresentado pelas cantoras no Festival Sangue Novo, em Salvador, traz na sonoridade elementos locais (pagode, ijexá, samba-raggae e samba afro, todos oriundos de matrizes afrodescendentes), com outros globais (com sons graves, dub, música eletrônica, rap, reggae, afrobeat) costurados com um discurso político em uma linguagem pop.

O que acontece em Salvador, na segunda década do século XXI, é parte de um movimento que o pesquisador israelense Motti Regev (2013) chama de “cosmopolitismo estético”, no qual artistas legitimam suas singularidades locais, em um diálogo com um campo global de certas tendências estilísticas, incorporam novos “idiomas estéticos” (REGEV, 2013) e entram no “circuito de globalização cultural” (ibidem), que observamos aqui como um espaço de criação de novas culturas que se relacionam em

redes e fluxos de enorme interação, que podemos também chamar de transculturalismo, um conceito que, como coloca Benessaieh, “captura mudanças culturais altamente diversificadas em uma sociedade contemporânea que se tornou globalizada”. (2010, p.11).

A ideia do Aya Bass é levar para o palco a voz de mulheres negras que, ao longo da história da música baiana, principalmente do Axé Music⁹, foram colocadas em um papel secundário. Durante o show no festival, elas citam nomes de cantoras como Marcia Short e Alobêned, que ganharam destaque como cantoras da Banda Mel nos anos de 1980; Margareth Menezes, uma das primeiras a dar voz ao hit do Carnaval de Salvador *Faraó – Divindade do Egito*; Virgínia Rodrigues, reconhecida pela voz grave e pelo estilo que mescla música clássica, samba e jazz; e Patrícia Gomes, cantora da primeira formação da banda Timbalada.

Ao repensar o lugar dessas cantoras negras no Axé Music nos anos 1980 e 1990, acreditamos que há por parte dessas artistas contemporâneas uma resistência a uma estratégia (CERTEAU, 2014) forjada por um lugar de poder. Dessa forma lançam mão, em um jogo de sobrevivência, de maneiras de habitar e utilizar o lugar (ibidem) usando a ferramenta do feminismo negro como uma forma de praticar uma tática: “jogar com o terreno que lhe é imposto” (Ibidem p. 94), movimentar-se em um campo controlado pelo *inimigo*. Nessa perspectiva, nosso esforço é entender a cidade como um espaço de conflitos e problematizar como artistas dessa cena pensam em táticas (ibidem) para a visibilidade de corpos negros rebatendo a uma estratégia (ibidem) da ordem dominante em que a mulher negra é vista como *o outro do outro* (KILOMBA, 2012).

Dessa forma, a performance corrobora a articulação de elementos transculturais com o discurso político. A concepção é inspirada nas raízes ancestrais, do que chamamos aqui de afro-baianidade, convocadas pelas artistas e cada uma traz o arquétipo de uma *yabá*: Iansã, Oxum e Iemanjá. A banda que acompanha as cantoras é formada majoritariamente por mulheres, e todas negras: Deise Fatuma e Nanny Santos, na percussão; Zinha Franco, no baixo; Suyá Nascimento, na guitarra, e Ênio, único homem, nas programações eletrônicas. Há aqui uma reivindicação de lugar de fala (RIBEIRO, 2017) trazendo para o debate o que podemos chamar de feminismo negro, ou um

⁹ A axé music é o encontro da música de blocos de trio elétrico com a música de blocos afro (frevô baiano + samba-reggae). É um estilo mestiço cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas (GUERREIRO, 2000, p. 133).

“feminismo afrolatinoamericano”, como defende Lélia Gonzalez (1988), em que a exclusão se dá por uma questão racial, além do gênero, dessa forma as mulheres latinas indígenas e negras são mais vulneráveis ao poder hegemônico do que as mulheres latinas brancas.

Tendo o ativismo como linha mestra, o projeto Aya Bass apresenta um repertório que mistura canções das carreiras individuais, com músicas interpretadas originalmente pelas cantoras citadas acima e, ainda, um *cover* do grupo Destiny's Child, que foi formado pelas cantoras negras Beyoncé, Kelly Rowland e Michelle Williams. Durante a performance das baianas no festival para a canção *Survivor*, originalmente gravada pelo trio estado-unidense, o telão do palco, que exibia animações, vídeos e outras imagens, apresentou uma animação na qual se lia Nordestiny's Child, um trocadilho que marca ao mesmo tempo uma reivindicação essencialista de identidade (WOODWARD, 2000) ligada à territorialidade da região Nordeste e a aspectos transnacionais, pela apropriação da língua inglesa.

Regev (2013) argumenta que o “cosmopolitismo estético” emerge de uma ação combinada entre o campo global e a cultural nacional, porque coloca os atores sociais nas duas posições, de forma simultânea. Simone Pereira de Sá (2016) atualiza o debate ao colocar que o cosmopolitismo estético se materializa a partir da circulação da cultura da música nas redes digitais. Ela analisa as conexões que são feitas entre atores globais e locais e, principalmente, nos meios que esses contextos se cruzam para trocar influências e mostra a importância dos mediadores entre esses dois lugares, e do poder de mobilização da rede.

Dessa forma voltamos a apresentação no Festival para entender o ativismo musical como uma das marcas dessa cena. O momento de maior teor político foi a fala de Larissa Luz, na qual ela tensiona a questão da representação da população negra em espaços de poder:

Essas são as verdadeiras donas da música preta da Bahia. Querem a música dos pretos, mas não querem os pretos; querem a dança dos pretos, mas não querem os pretos; querem os cabelos dos pretos, mas não querem os pretos. Então, aqui vai um recado para a branquitude: está na hora de fazer concessão; está na hora de parar de usar de um discurso que não é seu para lucrar; está na hora de parar de usar de um lugar de fala que não é seu para ganhar. Porque preto de alma não existe! O Brasil é um país que mata, é um país que humilha, é um país

que condena a cor da pele e não a cor da alma! Quem é preto é preto, quem não é não! E a música preta é nossa!” (informação verbal)¹⁰.

Ao mandar um recado claro e direto para a cantora 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 África, Larissa Luz reivindica um lugar de protagonismo na música baiana. Também descortina o presente, mas “velado” racismo baiano que relegou ao segundo plano cantoras negras como Margareth Menezes, Marcia Short, importantes na construção da axé music, e elegeu como estrelas Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Claudia Leitte, todas brancas.

No livro *Corpos em Aliança e a política das ruas – notas para uma teoria performativa de assembleia*, a filósofa Judith Butler (2018) traz uma provocante abordagem sobre corpos, espaço público e manifestações populares com reflexões pertinentes sobre a dimensão expressiva dos corpos e leva a um dos pontos centrais da sua obra: pensar como esses corpos podem desenvolver ações coletivas para sair da condição precária e serem visíveis. A busca pelo direito de aparecer como mulheres negras e artistas é parte importante do discurso dessas artistas, desse ativismo musical, e como coloca Butler, as possibilidades de visibilidade são elementos importantes para a corporificação, ação que elas fazem quando acionam esse lugar de fala na performance no Festival Sangue Novo, um espaço midiático de muita visibilidade na cidade.

Territorialidades conquistadas

Projeto paralelo das três artistas, a estreia no verão baiano em um Festival com extensa cobertura dos meios de comunicação deu muita visibilidade para Aya Bass e seu ativismo. O Festival Sangue Novo é oriundo do programa de rádio de mesmo nome, que vai ao ar na GFM, uma das rádios da Rede Bahia, o maior grupo de mídia, conteúdo e entretenimento, como a própria empresa se define no site oficial¹¹, do Estado. O idealizador e curador do festival e apresentador do programa é o jornalista Hagamenon Brito, que também é editor e colunista de música do Jornal Correio*, também da Rede Bahia e líder de vendas em Salvador. O show do Aya Bass fez parte da programação da

¹⁰ Fala da cantora Larissa Luz durante o show do projeto Aya Bass no Festival Sangue Novo no dia 26 de janeiro de 2019.

¹¹ Site oficial da Rede Bahia: <http://redabahia.com.br/a-rede-bahia>. Acesso: 06 de jun. 2019.

terceira edição do festival, que contou com shows da cantora Duda Beat e do cantor Otto, ambos pernambucanos, e os baianos Bayo, Hiran e Baco Exu do Blues.

O festival é uma territorialidade privilegiada dentro das cenas musicais, por sua ligação com atores com grande capacidade de mobilização dentro da rede, como o idealizador e a empresa, que garantem uma ampla cobertura midiática em seus canais: rádios, jornal, sites e a TV Bahia, canal afiliado à TV Globo. Além disso, o festival se torna, também pela capacidade de mobilização dos atores que estão envolvidos na realização, uma das principais pautas em toda a imprensa da cidade. Dessa forma, a presença de Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França, artistas que convocam uma construção de raça e identidade de gênero, de mulheres negras baianas que “vivem dignamente da sua arte” (informação verbal)¹² aliado ao discurso em defesa da população negra em geral é de grande potência na cidade de Salvador.

A partir do acompanhamento das trajetórias individuais de cada uma das cantoras do projeto aqui analisado, podemos perceber como esses elementos que compõem a experiência compartilhada no show também estão presentes nos trabalhos solos. Larissa Luz, logo no início da carreira, assumiu o vocal da banda Ara Ketu, uma das mais tradicionais do Axé Music e do Carnaval de Salvador. A cantora permaneceu no grupo entre 2007 e 2012, quando saiu em carreira solo. A partir do segundo álbum da nova fase, *Território Conquistado*, de 2016, passou a apresentar um trabalho que articula elementos locais (como a música dos blocos afros de Salvador) e globais (como os sons graves da música eletrônica) aliados a um discurso político que traz à tona questões relacionadas ao racismo e ao machismo. Canções como *Bonecas Pretas*, na qual ela questiona a ausência de representatividade negra nos brinquedos infantis (“procuram-se bonecas pretas”, diz o refrão da canção) e *Meu Sexo*, que reivindica a liberdade sexual feminina (“é o meu sexo, quem disse que é pra você?”, questiona o refrão) são exemplos de como esse discurso aparece. Recentemente lançou o álbum *Trovão* (2019), em que reforça o caráter ativista articulado a uma estética que se relaciona com o afrofuturismo, movimento que propõe trazer referências da ancestralidade africana, mas de uma forma não tradicionalista, de uma forma que vista uma roupagem inovadora, inexplorada ou futurista.

Luedji Luna, por sua vez, apresenta um trabalho que explora sonoridades acústicas. Em seu primeiro, e por enquanto único, álbum, intitulado *Um Corpo no Mundo*,

¹² Fala de Luedji Luna durante o show Aya Bass no Festival Sangue Novo no dia 26 de janeiro de 2019.

de 2017, constrói uma música baseada principalmente na tradição da canção brasileira, no jazz, ritmos do congo, samba, reggae e claves rítmicas muito presentes na música baiana. A essas características se unem letras que abordam temas como pertencimento, imigração e a identidade afro-brasileira. Os músicos que formam a banda com a qual ela grava o disco mostra o multiculturalismo presente no trabalho: 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. Em apresentações ao vivo, ela se posiciona politicamente em relação às questões étnico-raciais e de gênero. Por exemplo, em um show no Teatro Castro Alves (TCA), uma territorialidade central para as artes da Bahia, por ser o principal equipamento cultural do Estado, no dia 17 de agosto de 2018, ela afirmou: “parem de nos matar”, em referência à violência policial, que acomete a população negra, e de gênero, que vitima as mulheres.

Já Xênia França surgiu como cantora na banda Aláfia¹³ e, em 2017, lançou o primeiro álbum solo, intitulado *Xênia*. Tanto como parte do grupo, quanto no trabalho individual, a artista pautou a sonoridade em estéticas de matrizes africanas, em que dialoga com hip hop, jazz e a cultura iorubá. O disco homônimo aborda nas canções temas como diáspora negra, religiosidade, racismo. No trabalho regravou, por exemplo, a música *Respeitem Meus Cabelos, Brancos*, composta e interpretada originalmente pelo cantor paraibano Chico César. Em entrevista ao site Escotilha, Xênia fala da importância do seu ativismo quando coloca que “ (...) A voz para a pessoa negra é uma ferramenta muito poderosa. E *Xenia* [o disco] é um ensaio sobre ter voz”¹⁴.

Se nos anos 1970 Salvador passou por um processo de “reafricanização” (RISÉRIO, 1981) com o surgimento do Ilê Aiyê (1974) e posteriormente do Olodum (1979) e do samba-reggae, na segunda metade do século XXI os artistas negros da cidade se projetam em uma releitura dessa “reafricanização” e um flerte com o movimento afrofuturista, termo criado pelo teórico Mark Dery a partir de artistas que trabalham com questões afro-americanas usando a tecnologia e a ficção. Há ainda fortes elementos da tradição da “reafricanização” dos anos 1970, e essa “blackitude” (RISÉRIO, 1981) permeia o trabalho do Aya Bass, entretanto o diálogo contemporâneo com questões sobre

¹³ Big Band paulistana que mistura toques de candomblé com soul e rap.

¹⁴ Trecho de entrevista retirada do site Escotilha: <http://www.aescotilha.com.br/musica/radar/xenia-franca-e-daquelas-artistas-necessarias/>

feminismo negro, gênero, o uso do grave e bases eletrônicas, trazem novas interpretações do que é ser negro e negra em Salvador, principalmente mulher negra, que busca protagonismos na cena da música pop baiana, a busca pelo direito de aparecer, da visibilidade dos seus corpos no espaço público. (BUTLER, 2018).

É o novo som de salvador?

A circulação pelas cenas musicais de Salvador, nos permite afirmar que essas características político-estéticas das artistas são compartilhadas com outros grupos e artistas como BaianaSystem, ÀTTOOXXÁ, Afrocidade, Baco Exu do Blues, Josyara, e cada um apresenta as suas especificidades. O BaianaSystem se apropria de gêneros como pagode, arrocha, samba-reggae, com o uso de bases eletrônicas e sons graves. O ÀTTOOXXÁ, por sua vez, vai basear sua sonoridade em experimentações do *groove* do pagode baiano com *beats* digitais. Já Baco Exu do Blues, do *rapper* Diogo Moncorvo, nos seus dois discos *Esú*, de 2017, e *Bluesman*¹⁵, de 2018, faz referências a religiosidade afrobaiana, misturada a samples, batuques, batidas eletrônicas, referências aos Novos Baianos e uma rima potente de uma política cotidiana. A banda Afrocidade, que circula entre Salvador e Camaçari, cidade da região metropolitana da capital baiana, mistura rap, ritmos jamaicanos, baianos e africanos e um discurso político. Josyara, 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 discurso político feminista e étnico-racial.

Adriana Amaral (2015), em um artigo sobre ativismo de fãs, reflete como práticas de consumo cultural pop são ferramentas importantes para o aprendizado do ativismo político. Os estudos de Amaral estão focados nos fãs, mas a autora traz importantes contribuições para a compreensão do ativismo no ambiente da cultura pop e serve para refletir o papel dos artistas como ativistas e a “relação entre a indústria do entretenimento, participação política, cultura pop e mobilização social.”. (AMARAL et al, 2014, p. 152). O papel de ativista dos novos artistas no ambiente da cultura pop (AMARAL, 2014), como coloca 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).

¹⁵ O clipe "Bluesman", do rapper baiano Baco Exu do Blues, conquistou o Grand Prix (GP) na categoria "Entertainment for Music" (entretenimento para música), do Cannes Lions 2019.

A partir de Rancière, podemos observar como atores sociais provocam uma forte associação, que dificilmente é quebrada, dos atos estéticos como uma atuação política. São estes atores que produzem novas formas de ocupação de territorialidades e “(...) estas formas definem a maneira como obras ou performance ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem”. (RANCIÈRE, 2005, p. 18). A atuação dos grupos e artistas promovem diferentes “partilhas do sensível” e muitas vezes ocupam espaços que historicamente foram negados. Luedji Luna apresentar-se no Teatro Castro Alves lotado, o grupo Aya Bass ganhar destaque no Festival Sangue Novo e no Carnaval, ou misturar pagodão (música por excelência da periferia de Salvador) com bases graves da música eletrônica, em um processo de hibridismo do passado, do popular e da indústria do entretenimento, são formas de provocar dissensos e assim criar rupturas políticas e estéticas e novas experiências.

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.

Dessa forma, podemos perceber o surgimento de um conjunto de artistas, do qual o projeto Aya Bass é oriundo, que estão criando uma rede, que inclui desde os fãs até os profissionais envolvidos nas produções (produtores, iluminadores, técnicos de som, roadies, entre outros). Os elementos que delimitam essa cena são justamente aqueles que estamos explorando desde o início do artigo: o ativismo musical, experiência político estética e a articulação de elementos transculturais nas práticas musicais. É uma cena que circula principalmente pelo Centro Histórico de Salvador (onde fica o Pelourinho) e pelo bairro do Rio Vermelho – e que tem no Carnaval o seu apogeu, pois as disputas que ali são colocadas transformam a festa anual no principal palco para o compartilhamento da experiência político estética proposta.

Breves considerações

Essa “militância musical”, como coloca Herschmann e Fernandes (2014), é parte construtiva dessa cena de música pop de Salvador. Herdeiros diretos do Tropicalismo, do Mangue Beat e da Axé Music, esses artistas ocupam a cidade com sonoridades que replicam uma espécie de resistência/incorporação com novos idiomas estéticos (REGEV, 2013). Eles encenam uma atitude de independência, de autonomia criativa em relação ao chamado mercado musical baiano, ativam um discurso racial e de gênero e se conectam a redes de música urbana independente local/global, com novas formas de distribuição e circulação, o que fomenta 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 a música de Salvador.

Como coloca Straw “(...) 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”. (2018, p. 323). Percebemos que os atores da música pop de Salvador produzem uma construção de sonoridades, performance, política, para encenar uma Bahia popular, tradicional e contemporânea, desigual e segregada, a partir de gêneros como pagode, samba-reggae, ijexá, com ritmos transnacionais como rap, dub, afrobeat, funk; um ativismo político impulsionado por um discurso anti-racista, feminista, contra a desigualdade social.

Essas articulações têm definido o que chamamos aqui de uma cena de música pop ativista em Salvador que aciona determinadas experiências em seu público e fomenta alianças que possibilitam a incorporação de diversos elementos da cultura afrobaiana, em conexões transnacionais, trazendo a perspectiva de Simone Pereira de Sá (2014) 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 bibliográficas

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: 18 de nov. 2018.

BENESSAIEH, Afef. Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. In Benessaieh, Afef. **Transcultural Americas/Amériques Transculturelles**. Ottawa: Les Presses de l’Université d’Ottawa, 2010.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

GONZALES, Lélia. **Por um feminismo Afro-latino-Americano**. São Paulo: Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino/USP, 1988.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores**. São Paulo: Editora 34, 2001.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: JANOTTI JR., Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartim. **A música de rua do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

JANOTTI JR., Jeder; PIRES, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANNOTTI JR., Jeder e outros (orgs.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

KILOMBA, Grada. **Plantation memories: episodes of everyday racism**. Berlim: Unrast, 2008.

RACIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REGEV, Motti. **Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.

SÁ, Simone Pereira de. WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Gomes, Itania, JANOTTI, Jeder. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011.

_____. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a ecologia midiática da música. **Contemporânea - comunicação e cultura** - v.12, n.03, p. 537-555. Salvador, 2014.

_____. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. **Revista ECO PÓS**, v. 19, n.3. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/5421>. Acesso: 14 nov. 2018.

STRAW, Will. Urbanização da política musical: cidades e cultura da noite. In: FERNANDES, Cintia San Martim, e HERSCHMANN, Micael (Org.). **Cidades Musicais**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2018.

_____. Cena Visíveis e Invisíveis. In Adriana Amaral et al. Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos - Volume I . Paraíba: Marca de Fantasia, 2017.

_____. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 368-388, Oct, 1991.

_____. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**, v. 6, n. 11. Brasília, 2006. Disponível em <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>>. Acesso: 15/03/2019.

WOODWARD, Katheryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.