

O repique contemporâneo do pagode pop baiano¹

Arthur da Silva NERY²

Nadja Vladi GUMES³

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Resumo

Este artigo trata-se de um estudo de caso sobre os grupos musicais de pagode pop baiano, ÀTTØØXXÁ e Nêssa, que busca contribuir para uma pesquisa maior sobre a atual cena de música pop da Bahia (GUMES, 2019, 2020). Analisamos os videoclipes “Hard”, da cantora Nêssa, e “Faz a Egypcia”, da banda ÀTTØØXXÁ, para identificarmos elementos políticos/estéticos e a materialização da reafricanização (RISÉRIO, 1989; PINHO, 2005). nna atual cena de música afrolatina da Bahia.

Palavras-chave

Cena musical; Gênero; Raça; Pagode baiano

Introdução

Desde 2019 temos nos debruçado nos estudos que apontam o surgimento de uma nova cena de música pop de Salvador que se desenha a partir de 2009 com o BaianaSystem ocupando espaços no Centro Histórico e no Carnaval da capital baiana. Temos sustentado que essa cena reivindica uma filiação a uma cultura negra baiana, articulando diversas camadas musicais (samba-reggae, axé music, pagode, ijexá, guitarra baiana) em diálogo com outras sonoridades transnacionais (graves, dub, afrobeat, cumbia, reggaeton, kuduro), um ativismo musical presente a partir do tensionamento de questões étnico-raciais e de gênero, e um diálogo que incorpora ancestralidade e afrofuturismo, em um jogo imbricado entre presente, passado e futuro

¹ Trabalho apresentado para o GP Comunicação, Música e Entretenimento do evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante do Bacharelado Interdisciplinar de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas do CECULT/UFRB. Partes deste trabalho foram apresentadas como Trabalho de Conclusão de Curso em 2021. E-mail arthur.nery@aluno.ufrb.edu.br

³ Professora adjunta do CECULT/UFRB. Docente permanente do PPGCOM/UFRB. E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br. Este artigo é parte dos resultados obtidos pela 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”, coordenado pelo grupo de pesquisa MusPop/MMC, e com apoio do Edital Universal/2018 do CNPq.

que nos permite pensar em um protagonismo de corpos jovens negros nessa cena. Para entender as rupturas, negociações e diálogos que essa cena musical provoca na paisagem sonora, política e estética de Salvador, partimos, neste texto, do estudo de caso da banda baiana ÀTTØØXXÁ e da cantora Nêssa.

Nos interessa aqui trazer estes grupos por algumas razões: 1) a filiação ao gênero musical pagode baiano, mas, sobretudo pela atualização que faz do gênero provocando uma reconfiguração estética (e política) já que não se enquadra no formato tradicional de grupos como É o Tchan, Harmonia do Samba, Psirico; 2) a desconstrução da estrutura machista e misógina que, de forma recorrente, é associada ao gênero; 3) processo de “reafricanização” (RISÉRIO, 1989; PINHO, 2005) que introduz novas disputas nas identidades forjadas na cultura negra da cidade de Salvador; e o conceito de pós-africanidade (GADEA, 2019) que atualiza a ideia de africanidade a partir de mudanças sócio-econômicas que repercutem na população negra do Brasil a partir dos anos 2000.

Também achamos importante pensar nos aspectos da da Transculturação (TAYLOR, 2019) das territorialidades sônico-musicais (HERSCHMAN, 2019), elementos primordiais para compreender como estes artistas se introduzem na cena de música pop afrolatina da Bahia, afinal Nêssa e ÀTTØØXXÁ começaram suas carreiras em apresentações no Centro Histórico de Salvador e no bairro do Rio Vermelho, dois bairros específicos onde a atual cena que estudamos se estruturou na sua fase inicial, a partir de 2009. Já a transculturação nos permite pensar no diálogo entre culturas estrangeiras e culturas locais gerando novos fenômenos culturais, elemento importante e nos ajuda a especificar a cena pop da Bahia

A discussão que estamos propondo neste breve espaço é que Nêssa e ÀTTØØXXÁ, ao introduzirem novos elementos para o pagode baiano, renovam o gênero e propõem uma disputa de representações negras baianas além da estereotipagem (HALL, 2013) da chamada “música de raiz”. E, ao estabelecer fluxos e conexões com países africanos, caribenhos e latinos, entram no “circuito de globalização cultural” (REGEV, 2013) criam novos “idiomas estéticos” (Ibidem) e atualizam termos como reafricanização pensando como um “marco, aberto e policêntrico, de referência dessas lutas políticas pela representação em torno do negro,

do corpo negro e da atualização local de padrões mundiais de reconfiguração identitária afrodescendente”. (PINHO, 2005, p. 12).

Esta análise aponta para uma reconfiguração estética e política na música pop baiana, que recorre ao símbolo África, as territorialidades soteropolitanas e musicalidades transnacionais, criando um produto negro, ativista e que tem se mostrado também emancipador, pois como prática artística interferem também na forma de ver e de se fazer (RANCIÈRE, 2005), criando novas possibilidades e tensionando os diálogos a respeito da representatividade negra nas camadas sociais.

De onde vem esse pagode baiano?

O pagode baiano tem sua origem em musicalidades ancestrais como cabula, chula, samba duro⁴, entre outras variações do samba proveniente do Recôncavo baiano, e do encontro com vertentes mais urbanas em bairros periféricos de Salvador, como o samba junino⁵. Os primeiros grupos de sucesso foram GeraSamba que, posteriormente, se tornou É o Tchan (1993), Terra Samba (1991), Gangue do Samba (1992) e Patrulha do Samba (1996). Esses grupos abriram portas para bandas como Harmonia do Samba (1998), Saiddy Bamba (1999), Parangolé (1998), Pagodart (2001), Psirico (2002), entre outros. Algumas bandas que surgiram a partir de 2005 chamaram a atenção por dois motivos: 1) o começo de uma visão mais política, trazida pelo cantor e compositor Ed, da banda Fantasmão, e que, posteriormente, criou a Edcity; b) e o surgimento de novas possibilidades musicais como o groove arrastado, uma mistura de pagode com rap e sons graves inspirado também no Nação Zumbi⁶, que influenciou o ÀTTØØXXÁ. Ed é o músico precursor do groove arrastado, que tem como principal característica a ausência do cavaquinho (substituído pela guitarra elétrica), que até então era um instrumento essencial no pagode.

Trazemos essa breve história porque nos interessa neste estudo compreender as contribuições que estes grupos tiveram na construção do atual pagode pop baiano, o

⁴ Todos esses ritmos citados são vertentes do samba de raiz, oriundos das senzalas, ou de músicas de trabalho, mas precisamente da região do Recôncavo baiano.

⁵ Samba junino é um subgênero do samba, surgido nos anos 1970, executado na época das festas juninas em Salvador, ligado ao candomblé e às festas de caboclo

⁶ Banda pernambucana que mistura musicalidades regionais como samba de coco e maracatu com músicas transnacionais como rock, blues, psicodelia, tinham como líder o cantor Chico Science até sua morte no ano de 1996.

pagodão, um dos gêneros musicais mais ouvidos nas periferias de Salvador e região metropolitana e que, acreditamos, nos ajuda a compreender as redes em fluxo que compõem a atual cena de música pop da capital baiana e nos possibilita perceber o pagodão como principal elemento de empoderamento de corpos jovens negros que possibilita o exercício de “uma corporalidade subversiva e disruptiva” (PINHO, 2005, p. 132) demonstrando que toda experiência estética é uma experiência política (RANCIÈRE, 2005).

O pagode das pistas de dança

Em 2015 o produtor musical e DJ Rafa Dias se juntou ao guitarrista Chibatinha, o vocalista e percussionista Oz e ao vocalista Raoni Knalha, dando origem ao ÀTTØØXXÁ. O grupo passeia entre a música eletrônica, o pagode baiano e o arrocha, tem referências que variam entre Skrillex, Major Lazer, Kanye West, Fantasmão, Parangolé, dentre outros. Segundo Rafa Dias⁷, a sonoridade surgiu com o intuito de ocupar espaço na música pop e tocar nas pistas de dança do mundo todo sem causar estranhamentos. Suas letras trazem referências a baladas, relações afetivas e discursos que alimentam “uma masculinidade não tóxica” e a liberdade feminina, um dos elementos que fizeram a diferença na trajetória da banda. “A partir do disco black bang (2016), eu tive esse cuidado de pegar todas as letras e corrigir pra não cair no machismo. E isso se tornou comum. Hoje a gente não tem mais que repensar porque já aprendemos”⁸.

A primeira música de sucesso foi “Elas Gostam” (Popa da Bunda)⁹ que teve parceria com o percussionista e vocalista Márcio Victor, da banda Psirico. A canção abriu espaço para o grupo ser reconhecido no cenário regional e nacional, e impulsionou o lançamento do álbum LuvBox (2018), com 13 canções que conectam letras sobre amor e música baiana, numa levada pop dançante. Em entrevista à pesquisa, os músicos do ÀTTØØXXÁ apontam como características da virada que deram no pagode baiano: a) o uso de solos de guitarra em diálogo com solos percussivos; b) uma negociação com

⁷ Entrevista realizada em 2021 por Marcelo Argôlo, pesquisador do MusPop/MMC

⁸ Declaração de OZ em entrevista concedida a revista GQ em 29/08/2019

⁹ A canção, gravada pelo Psirico, foi escolhida como a música do carnaval de 2018 de Salvador.

ritmos afrolatinos como kuduro, reggaeton, dance house jamaicano, arrocha, samba reggae; c) o uso das sonoridades de instrumentos como bacurinha¹⁰ e o grave do surdo.

A ideia de Rafa Dias sempre foi fazer uma música que se comunicasse com pessoas dos mais diferentes lugares, como ele coloca em entrevista¹¹ para a pesquisa: “(...) eu me lembro que existia um movimento que a galera estava chamando de *ghetto-tech*, que eram as músicas do mundo. (...) como algo que fosse para pista, ou que comunicasse, com pessoas de outros lugares. E assim, musicalmente, a gente foi meio que recriando as células a partir de beats, uma música pop do mundo”. Não por acaso, Rafa e Chibatinha produziram o single “Me Gusta”¹², da artista pop Anitta, cujo clipe foi gravado no Centro Histórico de Salvador, uma territorialidade afetiva e sonora emblemática para essa atual geração de artistas baianos.

Para Rafa Dias, o pagodão é um produto “tão negro e absurdamente genuíno da nossa raça”, e, dessa forma, nos parece estar inserido nessa noção de reafricanização (RISÉRIO, 1988) iniciada nos anos 1970 com o bloco afro Ilê Aiyê¹³, atualizada a partir de conexões com sonoridades contemporâneas como afrobeats, o som da Timbalada, e o diálogo com musicalidades do Caribe e dos Estados Unidos, resultando em uma “música pop afrolatina”¹⁴. Canções como *Elas Gostam* (Popa da Bunda), por exemplo, é um *turning point* porque, ao mesmo tempo que traz uma organicidade percussiva local, está ali um groove dançante que funciona em pistas mundiais e uma letra que usa a sexualização do corpo negro como forma de empoderamento e resistência.

Outra artista muito importante da cena do pagode pop na Bahia é a cantora e compositora Nêssa. Ela também vai nos ajudar a traçar essa trajetória de mudanças no pagode baiano. Baiana de Salvador, a artista traz em sua musicalidade elementos fortes do eletrônico que são mesclados ao pagodão baiano. As principais influências na sua música passeiam entre o pop estadunidense como Beyoncé, Rihanna e Ariana; e o pop baiano: BaianaSystem, Luedji Luna, ÀTTØØXXÁ e Larissa Luz, além do funk e da música pop nacional como a cantora Iza e Ludmilla. Com uma voz instigante, letras e

¹⁰ Instrumento criado por Carlinhos Brown derivado do tambor repinique (ou repique) tocado com duas baquetas.

¹¹ Entrevista concedida por videoconferência a Marcelo Argôlo, em fevereiro de 2021, mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFRB com a dissertação *A minha pele de ébano: música pop e ativismo negro em Salvador*. Marcelo também integra a equipe desta pesquisa. do MusPop/MMC

¹² O single também teve a participação de Cardi B e do rapper porto-riquenho Mike Towers.

¹³ Bloco afro mais antigo do carnaval de Salvador, fundado em 1974, no bairro do Curuzu.

¹⁴ O termo tem sido usado por artistas da atual cena musical como BaianaSystem.

coreografias sexualizadas, a artista vem mantendo a essência do pagodão baiano, porém com pontos de vista diferentes da tradição do gênero. Com uma audiência cada vez maior em plataformas como Spotify e YouTube, a canção “Aquele Swing” já ultrapassou a marca de um milhão de views, acompanhada da segunda colocada “Slow Motion”, com quase 500 mil visualizações. Esses números apontam para um potencial de consumo muito relevante para a nova música pop baiana, que almeja não só o cenário nacional, mas internacional, como foi mostrado por Rafa Dias produtor do grupo ÀTTØØXXÁ .

A construção social do pagodão baiano

É importante para esse estudo de caso do pagode baiano, falarmos dos corpos que os protagonizam, e quais marcas esses corpos carregam, para que possamos compreender melhor a sua construção ao longo dos últimos 30 anos. O pagode baiano sempre foi simbolicamente estruturado na cishetronormatividade. Ao pegarmos algumas músicas de samba de domínio público, por exemplo, encontraremos letras do tipo: “Se essa mulher fosse minha/Eu tirava do samba já, já/ Dava uma surra nela /E ela gritava: chega/Chega/Ó meu amor/Eu vou me embora/Pra São Salvador”. Essa letra nos mostra que não apenas o pagode baiano apresenta conteúdo machista, mas a sua principal influência, o samba do Recôncavo, já era machista. Vale salientar que essa canção foi politizada e recriada recentemente, graças a interferências feministas, isso ressalta a importância do diálogo entre os mestres do samba e músicos de pagode com movimentos sociais, com o intuito de reconfigurar diálogos mais contundentes quando se trata principalmente das lutas sociais, de classe, gênero, raça, religião.

Para reforçar esse debate teórico trazemos o antropólogo baiano Osmundo Pinho, que, em seus estudos sobre a figura do *brau* na capital baiana em meados de 1970, associa o comportamento do homem *brau*, um sujeito masculinizado, dominante e hiper sexualizado a marcas do colonialismo. Salvador, a primeira capital do Brasil, e a cidade que mais recebeu escravos no período de colonização. Aqui neste território rodeado de marcas, estereótipos e simbologias relacionadas ao continente africano, surge o pagodão, um gênero musical periférico que representa algumas das causas e efeitos da dominação masculina, uma representação de como esse comportamento estrutural presente na sociedade se mostra nas produções artísticas. Em outras palavras,

são as opressões da construção da sociedade desde então, representadas na música ou nos gêneros musicais, que reverberam na subalternização impostas aos corpos femininos, negros e LGBTQUIA+.

A escolha da cantora Nêssa como objeto desta análise é pela importância da sua representatividade, não só na cena pop baiana a qual ela faz parte, mas no pagode baiano o qual ela reforça essa representatividade junto com A Dama¹⁵ do Pagode e A Travestis¹⁶. A mulher negra é o que Grada Kilomba chama “do outro do outro”. (2019). Essa é uma questão que envolve o colonialismo e o cispatriarcado e é descrita, em meados do século XIX, por Sojourner Truth¹⁷, em uma intervenção no estado de Ohio, Estados Unidos, em 1851, com seu discurso “E eu não sou mulher?”. Truth se refere aos mimos dados as mulheres brancas como representação de igualdade e respeito (dar-lhes a mão para subir na carroça, oferecer-te o melhor lugar para sentar-se ou mesmo carregá-las para atravessar as ruas esburacadas), enquanto ela, uma mulher negra, que trabalhou braçalmente a vida inteira de igual para igual com os homens, e nem sequer é lhe oferecido lugar algum. Numa comparação, podemos dizer que o pagode baiano até pouco tempo o único lugar cedido a mulher era de dançarina, como as famosas loiras do é o Tchan!, e algumas back vocals.

Traçamos essas discussões até aqui, revisados principalmente na sociologia e na antropologia, mas apresentamos um trabalho basicamente transdisciplinar para pensar o campo da música e da comunicação, pois nos ajuda a entender melhor o comportamentos desses corpos jovens e negros que preenchem a cena de música da capital baiana e suas reivindicações, trazidas em um diálogo entre musicalidade, territorialidade, política e estética.

O novo pagode baiano (pagode pop, pagode eletrônico, pagode global ou pagode gourmet) do qual estamos falando, diferente de alguns grupos tradicionais em Salvador, carrega um discurso emancipador, batidas eletrônicas, estética afrofuturista, um diálogo com o mundo e, principalmente, com a América Latina. Essa é uma ressignificação que

¹⁵ Allana Sarah popularmente conhecida como A Dama do Pagode foi a primeira cantora de pagode baiano a ganhar espaço e visibilidade no gênero musical.

¹⁶ Banda de pagode baiano que surgiu em meados de 2019, muito conhecida por ter como vocalista uma mulher trans, a Tertuliana Lustosa é nascida no interior do Piauí, mas teve suas raízes forjadas na capital baiana.

¹⁷ Sojourner Truth, nasceu no ano de 1797 em Rifton, Nova York, EUA, com o nome de Isabella Baumfree, foi uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos das mulheres, faleceu em 1883 em Battle Creek, Michigan, EUA aos 86 anos.

busca proporções globais, e que, portanto, trazem discursos políticos transnacionais atualizados, pois o diálogo com o mundo não vem apenas com as musicalidades, mas também é uma interação que envolve estética, performances e discurso político.

Territorialidades, identidades e música

As relações entre música e territorialidades já foram bastante citadas nos estudos que envolvem comunicação e música. Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr (2018) ressaltam que a música ajuda a criar um imaginário sobre determinado território, e o território ajuda a inspirar compositores, músicos/musicistas e produtores. Outra ideia sobre essa relação música/territorialidade foi desenvolvida também por Cíntia Fernandes e Micael Herschmann (2014), o que denominam de “territorialidade-sonico musical”, que nos permite entender como a música afeta os espaços urbanos de tal forma, que modifica a paisagem e o ritmo do cotidiano dos espaços urbanos (praças, parques, bairros). Will Straw, precursor do conceito de cena musical (2001; 2006), descarta a existência da cena musical sem um território(espaço urbano), pois a cena nada mais é do que grupos diversificados de indivíduos que ocupam determinados espaços urbanos, unidos pelo consumo musical (músicos, produtores, jornalistas, empresários, público consumidor).

A cena de música pop da Bahia se estabeleceu primeiramente nos bairros do Rio Vermelho e Centro Histórico de Salvador, destaco aqui o Pelourinho, territorialidade ligada diretamente ao sofrimento do povo negro durante anos de período de escravidão, mas também é o mesmo espaço onde o Olodum utiliza como marca territorial. Martín-Barbero (1997) também cita a importância dos bairros na construção de produtos culturais: “o bairro nos coloca na pista da especificidade de produção simbólica dos setores populares na cidade. E não só na religiosidade festiva, mas também na expressividade estética”. (MARTIN-BARBERO, p. 274). A capital baiana recebeu 48% dos negros vindo de África entre 1750 e 1808, não por acaso que é considerada a cidade mais negra fora da África. A cidade de Salvador representa esses corpos assim como esses corpos representam Salvador (PINHO, 2005) de modo a criar simbologias, assim como o Ilê Aiyê representa o bairro do Curuzu, a Timbalada o bairro do Candéal, e o Olodum, o Pelourinho. É justamente a ocupação desses territórios como palco de suas reivindicações e performances artísticas, que a cidade se

vê e se diz negra. Grande parte de suas produções artísticas, musicais, culturais estão de certo modo ligados à ancestralidade africana, mas também percebemos que essa cena atual tem forte ligação com o que Gadea (2019) chama de pós-africanidade, que é uma reelaboração do espaço da negritude, trazendo formas e relações raciais contemporâneas. E não há nada de conflituoso entre ancestralidade e pós-africanidade, já que ambos reconstroem a negritude a partir da experiência da diáspora forçada.

Pensamos por exemplo na figura do brau, um sujeito da Salvador contemporânea, que dialoga com elementos de uma pós africanidade, sobre o qual os estudos de Osmundo Pinho abrem nossos olhares para o comportamento desses corpos na atualidade e suas marcas coloniais despercebidas por alguns. Ele afirma que:

Os bairros periféricos, e a experiência da perifericidade, de onde vêm os braus, já muito bem descritos, são o marco para a constituição da experiência e para a formação do sentido do corpo e de suas performances específicas. Regimes de corporalidade e de subordinação, assim como a pobreza, ou privação relativa, o cotidiano de violência, os padrões de conduta sexual, etc., são componentes intrínsecos do contexto que se forma como uma ambiência para a reprodução social. (PINHO, 2005, p.136)

O próprio pagode baiano, seja ele em sua versão mais contemporânea ou não, traz marcas nítidas dos pontos trazidos pelo autor em sua citação (regimes de corporalidade e subordinação, cotidiano violento e padrões de conduta sexual). Os grupos tratam desde a precarização da vida social periférica à temas ligados à hipersexualização e domínio masculino. Dessa forma, esse estudo aponta para futuras mudanças comportamentais de empoderamento negro, que se relaciona pacificamente com as relações de gênero e sexualidades, a partir do estudos dos artistas ATTØØXXÁ e Nêssa que apresentam novas possibilidades, não nos referimos apenas a transculturalidade presente na sonoridade, mas também em seus discursos e comportamentos.

(Re) Africanização 3.0

Outra questão importante abordada por Antônio Risério (1989) e reforçado por Osmundo Pinho (2005) é a questão da reafrikanização, que foi potencializada no estudo sobre as figuras do brau, em Salvador nos anos de 1970. Essa reafrikanização está ligada ao símbolo/África representado de diversas formas, seja na estética, na música e, principalmente, na religiosidade. O fenômeno ocorre em vários lugares do mundo e,

principalmente nas Américas, decorrente da diáspora forçada dos povos africanos durante a expansão marítima europeia e o processo de colonização dos países do Sul Global. Esses corpos negros se manifestam politicamente e artisticamente, criando diálogos que afetam outros indivíduos em diversas partes do globo que, de certo modo, se identificam. Assim, manifestações políticas e artísticas produzidas no exterior, principalmente nos Estados Unidos, grande polo da indústria cultural, acabam causando identificação em outros grupos que sofrem das mesmas opressões, lembrando que a cena de música pop baiana dialoga com sonoridades de algumas países do continente africano, com a música caribenha e latina, em uma espécie de ressignificação do movimento musical dos blocos afro dos anos 1970 e 1980.

Podemos entender o processo de reafrikanização como uma materialização do continente africano em diversas partes do mundo, é a África que existe em cada periferia de cada cidade, são os indivíduos oriundos da diáspora forçada em busca de suas possíveis origens, reivindicando artisticamente seus direitos e, conseqüentemente, empoderando pessoas. Podemos pegar como rápido exemplo a influência da música do cantor estadunidense James Brown nas periferias de algumas cidades brasileiras que se desdobram e ganham características locais, que tiveram influência no surgimento de blocos afros em Salvador, como Ilê Aiyê. A ocupação dos espaços urbanos, a interferência das religiões de matriz africana, a influência forte dos tambores, a estética afrofuturista e o ativismo negro (GUMES & ARGÔLO, 2020) presente nos grupos que constituem a cena de música pop afrolatina da Bahia, assim como ÀTTØØXXÁ e Nêssa, materializam a reafrikanização que se manifesta na capital baiana desde os anos 1970 e agora retornando com a cena pop contemporânea da Bahia incorporado essa ideia de pós-africanidade (GADEA, 2019), ou seja, uma forma contemporânea de como os jovens negros experimentam seu espaço de negritude, do qual o pagode baiano é uma das mais nítidas expressões.

Esse diálogo decorre de um denominador comum: a simbologia do continente africano e suas inúmeras representatividades e reivindicações. A reafrikanização, outro ponto que nos interessa neste estudo, está ligada ao processo de reocupação dos espaços pelos indivíduos que descendem da diáspora negra em diversas partes do mundo. As bandas de pagode aqui citadas dialogam com sonoridades transculturais, mas a sua ocupação na cena e suas representatividades, mesmo que sem intenção, tem ligação

direta com a questão do empoderamento do povo negro e da juventude negra urbana. Além do diálogo com música eletrônica, o que levamos em consideração aqui são os discursos políticos, a representatividade corporal, moda, performance, estética e, claro, as musicalidades que são primordiais na construção artística, tanto do grupo ÀTTØØXXÁ, como da cantora Nêssa (pagode, samba, groove arrastado, axé, arrocha).

Destacamos também que a relação de raça/cor, gênero e territorialidades são elementos primários na formação de produtos culturais e na formação de gêneros musicais, que, cada vez mais, vão se misturando e se descobrindo parecidos a ponto de criar algo único como: pagode pop, manguebeat, tecnobrega, pago funk, groove arrastado.

A experiência Político/Estética

Se toda experiência estética é uma experiência política (RANCIÈRE, 2005) e também filosófica (PAREYSON, 2001), não deveríamos portanto separar os elementos estéticos dos artistas aqui estudados dos seus discursos políticos, na verdade eles se complementam. Mas como a estética se apresenta como elemento político? Levando em consideração que “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), e pegarmos as letras das músicas apresentadas por Nêssa e ÀTTØØXXÁ não encontraremos uma crítica ao governo, ao preconceito racial, muito menos a violência periférica, como traz, por exemplo, o groove arrastado. O ato político/estético desses grupos está justamente na mudança de hábito de alguns pontos de vista, como já citado, o discurso de uma masculinidade a florada, a união com os grupos LGBTQIA+, além da representatividade feminina negra no pagode, de modo geral, acrescentamos ainda a moda, roupas de marcas, elementos brilhantes, chamativos, correntes. Alguns integrantes do grupo ÀTTØØXXÁ já se apresentaram inclusive de saia, ato totalmente político/estético.

O binômio política/estética proposto por Rancière traz ao debate questões de partilhas do sensível que vão nos ajudar a entender melhor esses diálogos. A cena de música pop baiana recorre a elementos estéticos ligados à simbologia do continente africano, inspirado anteriormente na música pelos blocos afros e na religião pelo candomblé. Essa partilha identitária que une Bahia, África e as Américas deu origem aos elementos tanto sonoros como estéticos da cena baiana. O que ocorre é que as

fronteiras das percepções dos diferentes indivíduos, digo diferentes no sentido territorial e cultural, cada vez mais estão diminuindo, graças ao processo de globalização, como já foi citado por Stuart Hall (1992) no seus estudos sobre a modernidade tardia, onde aborda as identidades fragmentadas e as fronteiras imaginárias entre estados e nações. São essas buscas por identificações que formam as cenas, criando elementos estéticos que, assim como a musicalidade, acabam afetando os indivíduos de forma parecida, mesmo em outras partes do mundo.

Rancièrre afirma que “as práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Portanto, os grupos aqui estudados, assim como os outros que compõem a cena pop da Bahia, interferem também nas formas de ser e de se fazer, ou melhor, de como agir diante de determinada situação ou mesmo criar percepções críticas nos indivíduos que consomem esses produtos. Vale ressaltar que não é a intenção da análise responsabilizar o grupo ÀTTØØXXÁ (formado apenas por homens) pela luta por igualdade e respeito da mulher no pagode baiano, mostramos apenas a importância social que essa masculinidade afluída e a aceitação trazida pelo grupo impacta na reconstrução do pensamento do gênero musical pagode baiano, ressaltamos também que tanto ÀTTØØXXÁ como a cantora Nêssa são produtos culturais e que se movimenta e se articulam como tal.

Game e afrofuturismo no pagode baiano

Entraremos agora em uma análise dos videoclipes “Faz Egypsia”, do Attooxa, e “Hard”, de Nêssa. Os dois videoclipes são completamente diferentes. “Hard”, lançado no começo de carreira de Nêssa (2018) É bem simples no modelo conhecido como *lyric video*¹⁸, mas consegue nos mostrar alguns pontos importantes para nossa análise. Primeiramente o fato de trazer a cultura *gamer* para mundo do pagodão baiano, tanto pela sua paixão pessoal por videogames, tanto quanto pela pouca representatividade feminina nesta cena, e isso é bastante significativo, pois quando ela se coloca como uma personagem do jogo, é como querer se enxergar ali, como mulher, como negra e como

¹⁸ É um modelo de videoclipe onde a letra da música é passada simultaneamente na tela enquanto a música toca, esse modelo ganhou força com a chegada principalmente do youtube, tanto pela demanda de conteúdos mas também pelo dinamismo.

jogadora¹⁹. O videoclipe escolhido do grupo ÀTTØØXXÁ, “Faz Egypsia”, se apresenta com uma estética afrofuturista, uma mistura de elementos que permeiam entre as culturas do antigo Egito, Índia e claro, Bahia, além de diversas representatividades negras presentes.

a) “Hard” - Nêssa

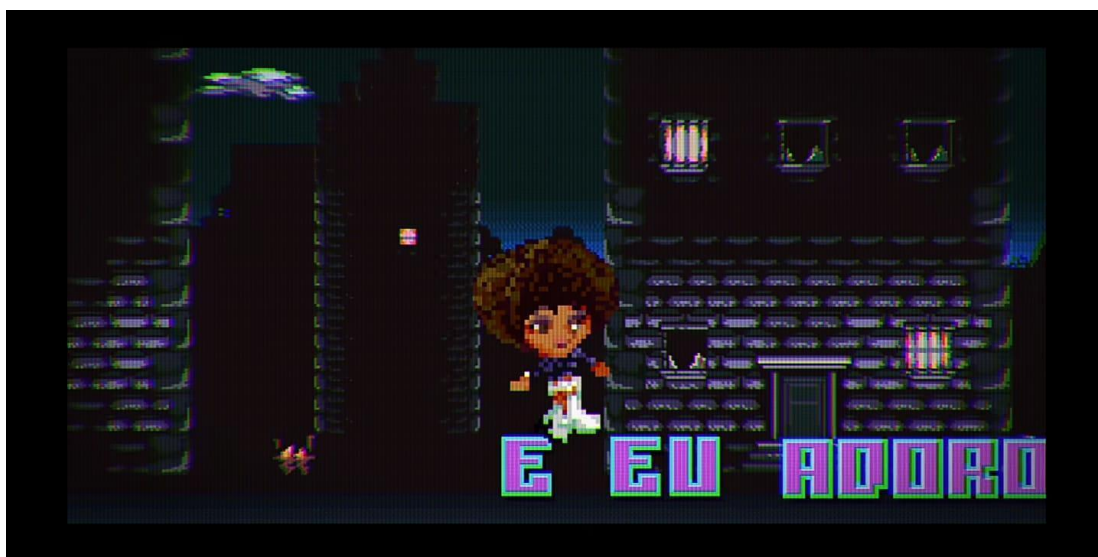
Iniciaremos com o clipe da música “Hard”, da cantora Nêssa, lançado em março de 2018. Ela nos apresenta um *lyric video* com estética do mundo dos games, no qual tem como o objetivo representar o lugar pouco ocupado da mulher no âmbito dos jogos digitais. Nêssa explica ter sido a inspiração do videoclipe que não chega através da letra, mas de toda percepção visual e contextual, ou seja, quem apenas ouve a canção não conseguirá compreender a mensagem política que permeia a obra como um todo, são suas inquietudes íntimas postas para fora aos poucos e pouco explícito, por isso, também a escolha desse produto para essa análise.

Segundo a cantora, a ideia surge primeiramente por causa do seu grande interesse por videogames, mas também por ter sido muito subestimada pelos meninos na infância/adolescência, são essas marcas da dominação masculina se mostrando também no ambiente dos jogos digitais. Nêssa desabafa em uma entrevista publicada pelo site Red Bull no mesmo dia do lançamento do clipe, 23 de março de 2018: “A falta de representatividade é gritante. Não temos protagonistas negras, não temos protagonistas gordas, indígenas e por aí vai”²⁰. O clipe é como uma fase de um jogo, onde ela é a personagem que segue enfrentando os obstáculos, até chegar ao final, como pode ser vista na imagem abaixo.

¹⁹ Período da Infância/adolescência da cantora, e que se refere também ao gráfico (vintage) dos jogos da época representado no videoclipe.

²⁰ <https://www.redbull.com/br-pt/nessa-lyric-video-hard>

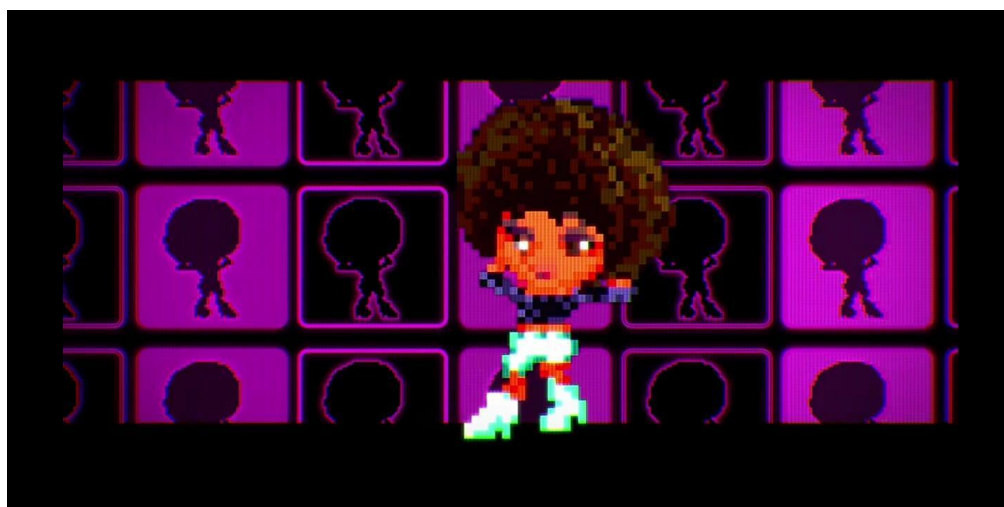
Figura 1- A personagem Nêssa enfrentando os obstáculos



Fonte: Youtube, Canal Nêssa, 2018

O nome “Hard” é referente ao nível mais difícil de jogabilidade, ligado também às experiências desafiadoras do ser mulher no âmbito dos videogames. O gráfico é inspirado nos jogos de videogame dos anos de 1990/2000, época em que a cantora ia jogar nas lan houses acompanhada do seu pai, como ela diz na mesma entrevista. A letra da música é uma metáfora, a cantora se empodera diante de um possível paquera, e brinca com trocadilhos de palavras ligadas ao ambiente dos jogos digitais, como podemos observar nesse trecho “Você vem com esse jogo de querer me ganhar/ você já tá por dentro de todas as manhas/ minha jogabilidade é hard/ vai encarar? ou parar?/ nem pensa que vai ser tão fácil essa missão/ não pode apelar só pra me ter na mão[...]”. Uma letra simples e direta, bem típica da música pop e do pagode baiano, deixando a entender que não vai ser fácil conquistá-la. Não podemos esquecer do personagem principal do videoclipe, que se trata da própria cantora, feita em animação. O personagem utiliza um salto alto e traz o simbólico cabelo black power, marca registrada da luta do povo negro norte americano, esse grande detalhe faz toda diferença, principalmente quando trata-se de representatividade tanto de ser mulher, como de ser negra.

Figura 2 - A personagem Black power



Fonte: Youtube, Canal Nêssa, 2018.

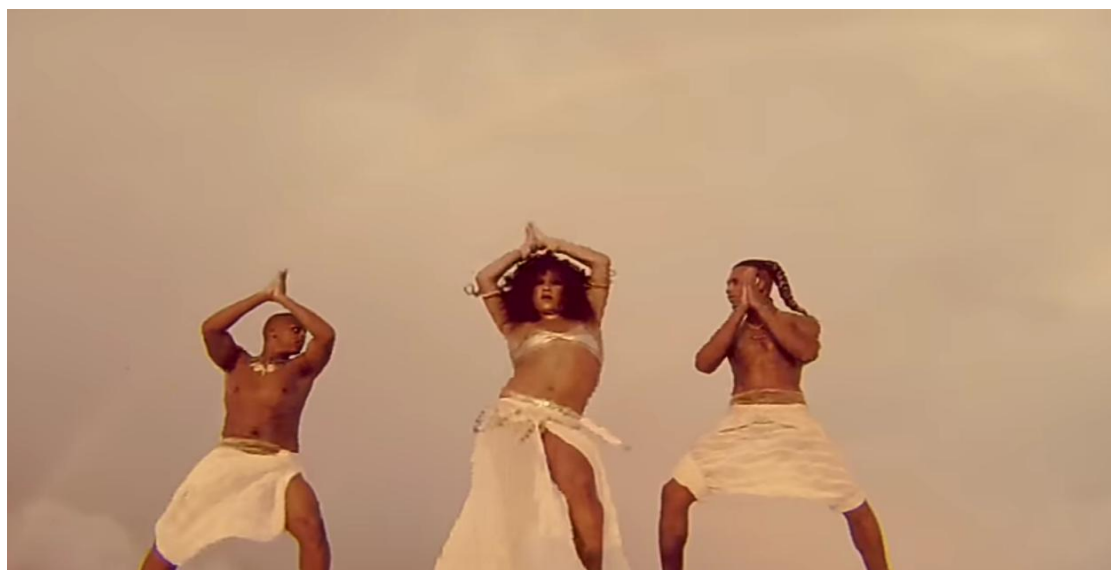
A escolha do tema videogame, para além do que foi falado pela cantora em entrevista, nos remete também ao eletrônico, já que a música “Hard” traz as células percussivas do pagode baiano em beats eletrônicos, criando um visual estético inédito no gênero baiano, de qualquer forma uma boa sacada da produção, para ingressar a cantora na cena pop baiana.

b) “Faz a Egypsia (Are Baba)” - ÀTTØØXXÁ

O clipe da banda ÀTTØØXXÁ que iremos analisar é o da canção “Faz a Egypsia (Are Baba)” que conta com participações bem significativas. Primeiro o feat²¹ com o cantor Helder Marcos, conhecido popularmente como O Biruta, líder da banda A Invasão, bastante conhecida nos paredões das periferias de Salvador e região, banda que se inclui, por exemplo, no contexto trazido anteriormente neste artigo, quando falamos de conteúdos machistas e de hipersexualização do corpo negro. O Biruta representa o gênio da lâmpada e aparece principalmente no refrão. Outra participação importante no clipe é Leo Kret do Brasil, primeira mulher trans a ganhar visibilidade no pagode baiano, chegando inclusive a cargo público como parlamentar. A dançarina trans aparece utilizando uma roupa branca que se destaca das outras mulheres, ela aparece quase sempre centralizada, como um lugar de destaque, também pela sua história no gênero musical baiano.

²¹ Parceria com outros artistas

Figura 3 - Dança no deserto, com Leo Kret e os dançarinos convidados.



Fonte: Youtube, Canal ÀTTØØXXÁ, 2020.

Além de Leo Kret, o clipe também traz a presença de dançarinos LGBTQUIA+, que dividem espaço com as meninas dançando de frente para o paredão “jogando a raba” e que aparecem também em outras performances como veremos a representatividade do homem negro, LGBTQUIA+, afeminado na Figura 4. Toda essa mistura trazida no videoclipe é importante, pois traz diversos corpos e contextos que, apesar de compartilharem do mesmo fator racial, sofrem diferentes níveis de opressão, ligados também às questões de gênero, principalmente como já foi citado por Patricia Hill Collins nos estudos sobre interseccionalidade (1990), que se trata das opressões de níveis diferentes para marcadores sociais diferentes.

Figura 4 - Homem gay negro, afeminado



Fonte: Youtube, Canal ÀTTØØXXÁ, 2020.

O videoclipe traz uma estética afro futurista além de elementos de psicodelia como mostra a figura 5, que se misturam entre referências da cultura baiana/soteropolitana e o Egito, uma referência já anteriormente trazida pelo Olodum e pelo É Tchan (contextos diferentes)²². O que o clipe da banda ÀTTØØXXÁ nos mostra é um diálogo caloroso que explora os corpos negros ali presentes, que mescla dança do pagode baiano com elementos de danças oriundas do antigo Egito. Os paredões automotivos que animam os bailes, principalmente nas periferias da capital baiana, aparecem no meio de um deserto, com homens e mulheres negras, alguns com indumentárias que nos remete ao egito, enquanto algumas meninas aparecem usando uma peça de roupa bastante utilizada pelo público feminino nos paredões, que são os mini shorts jeans, um elemento que é quase símbolo e bastante vistos nesses tipos de evento.

²² A música do Olodum tem uma preocupação na historicidade em informar sobre a história do antigo Egito e suas mitologias e divindades. Já o ÀTTØØXXÁ e o grupo É o Tchan lançam um produto feito para ser divertido, dançante e ao mesmo tempo sensual, não necessariamente ligado a algum tipo de conhecimento ancestral.

Os elementos dourados também chamam bastante a atenção, uma representação da riqueza, que, ao contrário do que a população afro diaspórica vive hoje em países do Sul Global, a riqueza e a fartura permeiam a cultura africana não só dos grandes faraós do Egito, mas também ressaltamos a fartura das religiões de matriz africana, vista em suas festas, e suas oferendas, não podemos deixar de citar também as suas indumentárias, que podem variar de algo simples a algo bem extravagante, rendas, sedas, prata, bronze ou mesmo ouro.

Figura 5 - Afrofuturismo



Fonte: Youtube, ÀTTØØXXÁ, 2020.

Figura 6 - Paredão no deserto



Fonte: Youtube, ÀTTØØXXÁ, 2020.

Como foi citado brevemente aqui, os elementos estéticos também contribuem na construção de identidades artísticas, o termo “estética” muito discutido na filosofia e empregado nas artes para separar movimentos artísticos, também estão ligados à ideia de cena musical (STRAW, 2006), afinal tais elementos ajudam na identificação do público consumidor, são essas simbologias trazidas nos gêneros musicais que permitem às grandes marcas vinculadas ao capitalismo criar produtos ligados a cena, claro a partir do que é trazido pelas bandas e fãs frequentadores da cena em questão.

A junção de moda, sonoridades, performance e representatividade são os elementos que compõem o novo pagode pop baiano. Elementos político/estéticos, a experiência transcultural que se dá no diálogo entre o local e o global fazem parte de uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) que está de certo modo afetando diferentes partes do globo, aumentando consequentemente o consumo, esse que se mostra, por exemplo, nas plataformas de streamings e na participação de produtores baianos como Rafa Dias e Rafinha RSQ em produções de alto escalão do pop nacional, como Pablo Vittar, Anitta, Card Bi e Major Lazer, entre outros.

Breves considerações

A cena de música pop afro-latina da Bahia tem se mostrado um fenômeno cultural importante para compreender o rompimento com uma érie de paradigmas existentes na trajetória da música baiana, 1) a aparição relevante de cantoras negras em produções locais e nacionais, 2) a ocupação de espaços de visibilidade no carnaval, a maior festa musical da capital baiana, 3) e a representatividade feminina no pagodão que diferente do axé music²³ e outros gêneros baianos não contava com presenças femininas como voz principal, como já foi citado aqui. Não podemos deixar de citar também a “masculinidade não tóxica” do grupo ÀTTØØXXÁ e Ian Cloud, os posicionamentos políticos e o ativismo negro presente no Afrocidade, e o BaianaSystem que nos trouxe um carnaval cheio de possibilidades musicais, quando apresenta o grave ao trio na orla de Salvador, trazendo uma nova experiência, tanto sonora quanto política, substituindo o unicolorismo dos abadás dos blocos privados, pelo colorido das indumentárias irrestringíveis dos foliões pipoca.

²³ Gênero musical baiano que teve sua origem em meados dos anos de 1980, muito popular no carnaval de Salvador, sendo o principal gênero musical do Carnaval da capital baiana e que também contou com pouca representação negra feminina, destaque apenas para Margareth Menezes.

Esses fatores apontam para novas possibilidades de diálogos emancipadores, a ocupação desses territórios como palco de atividades políticas, artísticas e de empoderamento, principalmente do povo negro soteropolitano, envolvem também a questão da reterritorialização ou mais específico ainda, reafrikanização (RISÉRIO, 1989), em outras palavras uma ocupação que origina na remarcação desses territórios, remarcar, pois levamos em consideração que esses territórios marcados em alguns casos pelo sofrimento do povo negro passam a ser marcados desde então, como símbolo de empoderamento, e não mais como símbolo de sofrimento.

Destaco aqui a contribuição dos blocos afros em meados dos anos de 1970, que, musicalmente falando, deram início à reafrikanização na capital baiana. Esses aspectos simbólicos e culturais também se incluem em partilha, ou melhor em uma partilha do sensível (RANCIÈRE), que liga indivíduos, territórios e opressões, pelo símbolo/África. Estas são sensibilidades similares: a falta de representatividade em diversos âmbitos, o preconceito racial, a hiper sexualização do corpo negro e etc. O povo negro do Harlem, em Nova York, ou dos Musseques, em Luanda, ou mesmo do bairro do Candéal, em Salvador, apesar do fator territorial e cultural, são hipersexualizados igualmente. Quando a cantora baiana Larissa Luz solicita a presença de bonecas pretas no mercado, ela não se refere apenas às lojas de brinquedo da capital baiana, ela se refere às lojas de brinquedo de todo mundo. São as reivindicações que viram produtos, pois produtos existem para ser consumidos e disseminados.

Não é a nossa intenção pensar a reafrikanização, a transculturalidade e mesmo o ativismo negro presentes na cena baiana como algo apenas político e de busca por ancestralidades, mas sim, como marcas de uma cena específica, de um lugar (Bahia), que por seu contexto histórico, territorial e indentitário, vinculado com o continente africano, ganham uma certa autonomia para suas reivindicações de gênero, raça, causando sensações, inquietudes, questionamentos, percepções nos que cosomem estes produtos culturais. A questão não é ser um produto, mas se atentar a sua potência política, pois são essas questões trazidas por esses grupos da cena baiana atual que repercutirá nas produções futuras. Lembrando que o diálogo com musicalidades transnacionais consequentemente aumenta o consumo da cena, assim como faz também os *feats* que acabam juntando os fãs tanto do artista principal como do convidado, algo bastante visto pela música pop e muito explorado por Nêssa e ÀTTØØXXÁ .

Neste estudo queremos mostrar que as reivindicações da cena de música pop da Bahia, seja através de Nêssa e ÀTTØØXXÁ, entre outros artistas, estão em diálogos com o mundo, essa é a reafrikanização, são como as árvores destruídas para construção das cidades e que agora surgem das fissuras do concreto para ocupar seu espaço e reflorestar novamente, são produtos negros de conteúdos adversos que são interligados pelos fatores estéticos, territoriais e culturais e que dividem a mesma cadeia de consumo.

REFERÊNCIAS

- GADEA, C. A. **Negritude e Pós-africanidade: crítica das relações raciais contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2013
- 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://revistae-copos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27454>.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JANOTTI Jr, J.; PEREIRA DE SÁ, S. **Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital**. São Paulo: Galáxia, n. 41, 2019.
- PINHO, O. de A.. **Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização de Salvador**. In. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(1): 216, janeiro de 2005.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RISÉRIO. A. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.
- STRAW, W. **Scenes and Sensibilities**. E-Compós, v. 6, n. 11. Brasília, 2006. Disponível em <www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83>
- TAYLOR, D. **O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.