

UM AXÉ PRA LUA: os 40 anos da axé music na perspectiva da cena musical em espiral¹

UM AXÉ PRA LUA: 40 years of axé music from the perspective of the spiral music scene

Nadja Vladi Gumes²
Tatiana Rodrigues Lima³

Resumo: Neste artigo experimentamos a noção de “cena em espiral”, inspirada no conceito de temporalidade espiralar, de Leda Maria Martins (2021), na tentativa de compreender e reconfigurar o conceito de cenas musicais (Straw, 1991; 2006) em Territorialidades do Sul. Buscamos articular questões debatidas em anos anteriores nesse Grupo de Trabalho (2020, 2022, 2023, 2024), refletindo sobre a intersecção entre corporeidades e territorialidades em performances da música pop em contextos afro diaspóricos. A partir da efeméride dos 40 anos da axé music, investigamos como uma cena se atualiza e se sobrepõe, testando os limites e potencialidades do conceito em contextos latino-americanos. Trazemos para a reflexão a centralidade que a branquitude (Bento, Sovik, Mombaça) passa a ter na axé music, observando como corpos brancos incorporam performances negras, sem romper com as estruturas de poder.

Palavras-Chave: Cena em Espiral 1. Axé Music 2. Branquitude 3.

Abstract: In this article we experiment with the notion of “spiral scene”, inspired by Leda Maria Martins' concept of spiral temporality (2021), in an attempt to understand and reconfigure the concept of musical scenes (Straw, 1991; 2006) in Territorialities of the South. We sought to articulate issues debated in previous years in this Working Group (2020, 2022, 2023, 2024), reflecting on the intersection between corporealities and territorialities in pop music performances in Afro-diasporic contexts. Taking the 40th anniversary of axé music as a starting point, we investigate how a musical scene evolves and intersects with past and present influences, exploring the limits and potential of this concept in Latin American contexts. We reflect on the centrality of whiteness (Bento, Sovik, Mombaça) in axé music, observing how white bodies incorporate black performances without breaking with power structures.

Keywords: Spiral Scene 1. Axé Music 2. Whiteness 3.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Docente permanente do PPGCOM/UFRB e do PósCultura/UFBA, doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Professora adjunta da UFRB. E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br

³ Docente permanente do PPGArtes/UFRB e colaboradora do PPGCOM/UFRB, doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, e-mail tatianarodrigues@ufrb.edu.br.

*“Cuba Bahia
Caribe calibre amor
Vodu magia
CaraHavana Salvador
A utopia guerrilhalegria
Nossa fantasia
Vem da mesma dor”*

(Caribe, Calibre, Amor, Roberto Mendes e Jorge Portugal, 1985)

1. Introdução

O show de Daniela Mercury, em 1992, no Vão Livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP), é sempre lembrado como um *turning point* na axé music. O evento parou a Avenida Paulista e fez tremer, literalmente, as estruturas do MASP, projetando o movimento para o cenário nacional. No entanto, historicamente, o marco inicial da axé music é o álbum *Magia*, de 1985, do cantor, compositor e multi instrumentista Luiz Caldas. Gravado no estúdio baiano WR, *Magia* foi um dos primeiros registros dessa sonoridade, vendendo 100 mil cópias, apenas na Bahia, e com a produção assinada por Roberto Sant’Ana⁴, conhecido por seu trabalho no antológico *Refavela* (1977), de Gilberto Gil. É neste momento que começa a tomar forma o que viria a ser chamado de axé music, um movimento enraizado na tradição dos trios elétricos⁵, no ijexá do afoxé dos Filhos de Gandhi, no reggae jamaicano, no merengue caribenho e na percussão dos blocos afro⁶.

A efeméride de 40 anos da axé music constitui um ponto de inflexão não apenas para repensar esse movimento, mas para ampliar a investigação sobre práticas musicais e seus desdobramentos em contextos comunicacionais. Aproveitamos esse marco histórico para avançar na reconfiguração do conceito de cenas musicais (STRAW, 1991; 2006) buscando

⁴ Baiano de Irará, Roberto Sant’Ana foi produtor musical da Philips/PolyGram. É produtor de discos como *Barra 69*, a despedida de Gil e Caetano antes do exílio; *Refavela* (1977), de Gilberto Gil, entre outros.

⁵ O trio elétrico surge nos anos 1950, criado por Dodô, Osmar e Temístocles Aragão. A fobica que tocava o frevo baiano ao som do pau elétrico (atual guitarra baiana) ao longo dos anos tornou-se símbolo do carnaval de Salvador e espaço de experiências musicais e tecnológicas.

⁶ Criamos uma playlist disponível no Spotify para uma compreensão empírica das sonoridades que compõem a axé music: Ouça esta playlist: Axé Music, uma cena em espiral
<https://open.spotify.com/playlist/2aT3rHfl3bnhXc4NhTB7eO?si=BKb0XFliT0GSXg9K09n9EA&pi=4tYIAmoMS7yPL>

compreender experiências na América Latina, como fizemos em artigos anteriores apresentados neste Grupo de Trabalho. Com base no conceito de tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021), avançamos para uma abordagem que entende as cenas musicais não como estruturas fixas, mas movimentos descontínuos e não lineares, sempre em atualização.

Nesse sentido, desenvolvemos a noção de “cenas em espiral”, que nos parece permitir uma leitura dos espaços-tempo das práticas musicais como dinâmicos e entrelaçados, onde memórias e estéticas ancestrais coexistem com práticas contemporâneas. Essa perspectiva permite questionar processos históricos e estruturais, ao mesmo tempo que evidencia formas de resistência e reinvenção cultural, operadas pelos sujeitos que constroem essas cenas musicais ao longo do tempo. A ideia de espiral sugere um movimento de influências temporais múltiplas e dialoga com o que Straw (2014) chama de “processos de aninhamento e duplicação fractal” (p. 479), ou seja, uma cena surgindo dentro de outra cena.

O conceito de temporalidades espiralares (MARTINS, 2021), manifesta-se nas performances corporais ao reterritorializar memórias, conhecimentos e valores. Segundo a autora, o corpo constitui um elemento central na articulação entre espacialidades e temporalidades, destacando as sonoridades como expressões dessas dinâmicas em espirais. Esse movimento rompe com a linearidade histórica ocidental, permitindo a sobreposição e ressignificação de experiências do passado no presente. A noção de “Cena em espiral” nos convoca a pensar em campos performativos nos quais a contaminação entre tempos tem influências múltiplas e não possuem uma linearidade definida, onde passado, presente e futuro se entrelaçam de forma contínua em constante recriação.

Anteriormente a *Magia*, Luiz Caldas já experimentava essa “repetição criativa” que projeta futuros. A canção *Axé Pra Lua*⁷ (1982), no ritmo do ijexá, mescla guitarra baiana com elementos do frevo e do merengue, e desloca a percussão afro-baiana tradicional para o pop global. Os 40 anos de axé music, neste contexto, não são apenas um marco cronológico, mas uma possibilidade de compreender o fluxo do tempo espiralar, no qual performances atualizam narrativas históricas e culturais. A música, nesse sentido, opera como territorialidades de entrelaçamento de múltiplas temporalidades e experiências, expandindo o conceito de cena ao incorporá-la como um espaço de fabulação crítica e reinvenção de territórios e subjetividades.

⁷ Composição de Luiz Caldas em parceria com Toninho Bibbop para o disco *Jubileu de Prata* do trio elétrico Tapajós.

O conceito de cena musical, proposto por Will Straw⁸ em 1991 e revisto em 2006, possibilita pensar a cidade a partir dos seus fenômenos culturais. Neste sentido, as cenas funcionam como formas de habitar e narrar as experiências de territorialidades por meio de fenômenos musicais. Para Straw, a cena descreve elementos culturais, o consumo, a infraestrutura e a arquitetura, permitindo visualizar uma rede que conecta objetos, lugares, tecnologias e agentes (músicos, produtores, empresários, jornalistas, fãs). Em 2014, no texto *Some Things a Scene Might Be*, Straw reforça que a espacialidade está implícita no conceito, ao abordar coletividades marcadas por proximidades e espaços que engajam fenômenos culturais dotados de coerências, visibilidades e invisibilidades da vida cultural urbana.

Temos pensando a cena a partir das colocações de Straw e de autores brasileiros (JANOTTI JR, 2011; HERSCHMANN, 2013; SÁ, 2011), mas explorando práticas musicais que reúnem camadas históricas provenientes da diáspora africana nas Américas, especificamente na América Latina e Caribe. Neste caminho, propomos investigar como as territorialidades são materializadas nos produtos culturais, por meio de pistas estéticas e políticas que possibilitam entender o lugar de instabilidade do sujeito diaspórico provocado pela modernidade em espaços atravessados por dois ou mais lócus culturais (HALL, 2003). A territorialidade ou multiterritorialidade (HAESBAERT, 2005) – entendida como a forma de apropriação social do espaço – ganha relevância na investigação, considerando a forma como diferentes corporeidades negociam e ressignificam os territórios através da música.

Nesta perspectiva, a investigação tenta responder em que medida a axé music pode ser pensada como uma “cena em espiral”, analisando as potencialidades e limites desse conceito dentro dos estudos da cultura. Há tempos temos nos dedicado a repensar o conceito de cena musical, inclusive no espaço deste Grupo de Trabalho (GOMES et all, 2022, 2023, 2024; QUEIROZ, 2019), destacando a necessidade de revisá-lo a partir da perspectiva decolonial

⁸ A primeira definição de cena musical é apresentada por Straw no artigo *System of Articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, em 1991. Nesse texto, o autor buscou dar ênfase aos processos identitários que os agrupamentos das cenas musicais formavam. A ideia de cena nesse primeiro momento é pensada como uma possibilidade de fazer uma contraposição à ideia de comunidade musical. Como ressalta Herschmann (2013), nesta primeira definição Straw “buscava privilegiar a análise das tensões e articulações entre os atores que gravitam na cena” (p. 44). Em 2006, Straw apresenta uma revisão da sua perspectiva de trabalho com as cenas, na qual enfatiza os aspectos espaciais e uma variedade de pontos, inclusive afetivos, na análise das cenas. Na leitura de Simone Pereira de Sá sobre a revisão da perspectiva das ideias de Straw, as cenas são apresentadas como “espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais, destacando a importância do espaço urbano, em especial das metrópoles, para estas agregações” (SÁ, 2011, p. 152).

(QUIJANO, 1998). Para isso, dialogamos com conceitos como performance (TAYLOR, 2013; MARTINS, 2021), gênero, raça e sexualidades (GONZALEZ, 2020; hooks, 2018; LUGONES, 2014; SOVIK, 2009; BENTO 2022; MOMBAÇA, 2021;), a fim de compreender a circulação e consumo da música em territorialidades do Sul.

Esse movimento de revisão conceitual não é apenas teórico, mas ancorado nas observações empíricas das dinâmicas musicais em espaços urbanos ocupados por corpos dissidentes. Acreditamos que essa abordagem possibilita investigar a criação de redes que articulam práticas musicais ressignificando os territórios em que se inserem. A partir dessa articulação teórica, este artigo busca avançar, tanto em complexidade conceitual quanto em aplicabilidade empírica, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada dos fenômenos culturais envolvidos, especificamente nos estudos de comunicação e música.

Neste sentido, propomos investigar como as cidades do Sul operam como plataformas de mediação de experiências musicais contemporâneas, catalisando debates sobre políticas públicas, resistência, feminismo, sexualidades e racialização. Compreendemos a música como uma força mobilizadora capaz de impulsionar discussões sobre ocupação de espaços, disputas de poder cultural, além de evidenciar como as corporeidades fundam novas subjetividades. A proposta é analisar as narrativas de territorialidade e corporeidade construídas por artistas baianos da cena axé music e refletir sobre como a circulação de seus produtos nos leva a revisitar o conceito de cena musical (STRAW). “Cena em espiral” surge como um ferramenta teórica que possibilita uma análise cultural que abarque as experiências forjadas em cidades majoritariamente negras, resultado de um processo histórico de colonização e escravização, dentro da temporalidade denominada como Modernidade.

A trajetória da axé music nos traz uma perspectiva interessante para pensar o conceito de “Cena em Espiral” porque possibilita compreender uma questão que nos parece fundamental: como a branquitude deslocou o protagonismo negro inicial do movimento e o reconfigurou com interesses mercadológicos. Os anos 1990 consolidam um apagamento sistemático dos artistas negros, privilegiando artistas brancos que passaram a ocupar o centro da cena. Nossa hipótese é que a branquitude atua como um fator de tensão dentro da temporalidade espiralar, impactando seus fluxos e reconfigurando seus significados. O tempo espiralar trazido por Martins (2021) nos possibilita pensar em memórias coletivas atuando como uma tecnologia de resistência e uma reinscrição identitária da negritude em

Salvador. A apropriação da axé music pela branquitude impõe uma lógica linear que, de certa forma, esvazia esses fluxos, e descontextualiza as matrizes culturais.

Axé music, a cena

Na presente investigação, partimos da hipótese de que a axé music é parte de uma cena musical negra, cujo marco é o surgimento do bloco afro Ilê Aiyê, em 1974. Autores como Antônio Risério e Goli Guerreiro⁹ destacam que, nos anos 1970, em plena ditadura militar no Brasil, Salvador passa por uma nova afirmação de identidade negra, denominada por Risério (1981) como “reafricanização”. O movimento foi impulsionado por blocos afros como Ilê Aiyê, Olodum e Muzenza, que desempenham um papel central na construção de uma rede que reúne artistas, fãs, intelectuais e espaços que foram progressivamente se organizando, principalmente através do carnaval. Essa efervescência, descrita por Wally Salomão como “blackitude baiana” (RISÉRIO, 1981), tem fortes ligações com a música pop¹⁰, o trio elétrico, afoxés e rituais de candomblé.

No início dos anos 1980, o Olodum criou um gênero que se tornaria mundialmente conhecido, o samba-reggae¹¹, que sintetiza influências do ijexá, dos sambas urbanos, e referências musicais internacionais dos Estados Unidos e do Caribe. Luiz Caldas já experimentava uma diversidade rítmica como um principais criadores do LP *Ave Caetano* (1980)¹², do Trio Elétrico Tapajós. Ao longo das décadas seguintes, a cena passa por diversas atualizações incorporando novas sonoridades e abrigando diversos artistas como Margareth Menezes, Lazzo Matumbi (1980), Carlinhos Brown (1990), Larissa Luz, BaianaSystem (2000), entre tantos. Nossa premissa é que a axé music é parte dessa cena musical negra, mas que foi, progressivamente, apropriada por dinâmicas da branquitude que se apropriaram da estética afro-baiana e redirecionaram seus significados.

⁹ Os antropólogos escreveram os livros *Carnaval Ijexá* (1983) e *A Trama dos Tambores* (2001), respectivamente.

¹⁰ Para Regev (2013), a música pop está ligada a experiências locais dentro de um “circuito de globalização cultural”.

¹¹ “Com autoria creditada ao percussionista Neguinho do Samba, o samba-reggae possui diferentes hipóteses acerca de sua origem. No entanto, seu traço principal aparenta ser a fusão rítmica entre padrões utilizados no samba brasileiro e claves caribenhas, como aquelas por trás do reggae. Assim, o compositor Gerônimo defende a hipótese de ter havido uma incorporação do contratempo do reggae ao ritmo do samba, enquanto o músico e pesquisador Bira Reis sustenta que a célula rítmica do samba-reggae reformula elementos da salsa, do reggae, dos sambas urbanos e da música religiosa do candomblé” (GUERREIRO, 2001, p. 58).

¹² O primeiro disco de trio elétrico, o LP “Ave Caetano”, do trio elétrico Tapajós, foi lançado em 1980 pelo selo Music Master da gravadora K-Tel do Brasil.

Para Guerreiro (2001, p. 133), “axé music é o encontro da música de blocos de trio com a música dos blocos afro”, unindo o frevo baiano ao samba-reggae. Partindo dessa premissa, essa cena incorpora a rítmica do samba-reggae, mas com arranjos mais pop e eletrônicos, caracterizados pelo uso de guitarras, baixo, teclados e metais. O termo passa a ser associado ao álbum *Magia* (1985), de Luiz Caldas, que traz ijexá, frevo, reggae, pop e merengue. “O axé¹³ não é um gênero musical, é uma forma de se fazer música, ele amálgama tudo. É como um grande liquidificador em que as frutas são ritmos”, explica Caldas em entrevista ao Jornal *O Globo* (ESSINGER, 25/01/25). Outro marco importante é o lançamento da canção “É d'Oxum” (1985), de Gerônimo (em parceria com Vevé Calasans), que incorporou elementos do candomblé, teclados eletrônicos e influências caribenhas, como a salsa. Em 1986, o Olodum lança “Faraó”, de autoria de Luciano Gomes dos Santos, o primeiro samba-reggae gravado no Brasil. A canção extrapola “os espaços musicais afro-baianos e a estética negra torna-se visível no cenário da mídia”. (GUERREIRO, 2001, p. 24). Luiz Caldas, Gerônimo, Olodum, Banda Mel, Banda Reflexu's, Virgílio, Margareth Menezes, Marcionílio foram fundamentais para a consolidação deste “liquidificador” sonoro que passou a ser chamado axé music, um movimento inicialmente protagonizado por artistas negros.

Nossa hipótese é que a axé music representa a atualização da cena musical em formação desde os anos 1970. Para compreendê-la dentro do conceito de “cena em espiral”, é fundamental considerar manifestações anteriores, como os blocos de índio¹⁴, o afoxé Filhos de Gandhi, fundado em 1949; os trios elétricos Dodô & Osmar e Tapajós; a guitarra baiana; e a inovação de Moraes Moreira, que acrescentou voz aos frevos tocados no trio elétrico. Embora essas manifestações não tenham sido originalmente classificadas como axé music, elas contribuíram para sua construção, consolidando uma cena em movimento contínuo e reconfiguração permanente.

¹³ Luiz Caldas utiliza o pronome masculino “o” axé, mas esse formato foi contestado pelas religiões de matriz africana, por isso usamos o pronome “a”, exceto quando nos referimos ao fenômeno como movimento.

¹⁴ Segundo Guerreiro, “Desde o final dos anos 1960 e durante toda década de 1970, uma parte da população negro-mestiça de Salvador passou a se organizar em blocos de índio”. Blocos como Apaches do Tororó (1966) e Comanches do Pelô (1975), formados com cerca de mil homens negros, eram temidos pela branquitude da cidade, colocados como perigosos, e personificavam a metáfora da opressão racista e classista vivenciada pelos negros baianos.

O termo “axé music”¹⁵ se adequou bem à lógica da indústria musical, e sua consolidação se dá com a crescente participação da branquitude baiana. Blocos carnavalescos como Eva, Cheiro de Amor e Camaleão, junto a novos artistas, produtores, e veículos de imprensa, passaram a redefinir as referências musicais e estéticas, gerando inovações, conflitos, tensões e negociações. O processo contribui para uma expansão mercadológica da cena e resultou em uma sonoridade mais pop do samba-reggae, que incorpora samples, novas harmonias, e reduz o protagonismo da percussão. A presença crescente de estruturas de poder econômico, social e político redefine, altera as dinâmicas da cena musical baiana. Esse processo desloca os sujeitos que historicamente produziram essa musicalidade, e reposiciona a presença desses corpos dissidentes que passaram a ser, em certos contextos, marginalizados e exotizados dentro da cena.

Aqui ninguém é branco???

Apesar do sucesso comercial dos anos 1980, a cena axé music¹⁶ atingiu seu auge com Daniela Mercury¹⁷, que lança *O Canto da Cidade* (Fig. 1 e 2), em 1992, pela Sony Music. O álbum, que vendeu três milhões de cópias, impulsiona a cena para uma projeção nacional e internacional. Produzido por Liminha, o trabalho é majoritariamente composto por músicas de autores ligados aos blocos afro. Negoinho do Samba, mestre do Olodum e um dos criadores do samba-reggae, assina o arranjo de *O Canto da Cidade*, que se torna um dos maiores sucessos da cantora. O repertório inclui composições como *O mais belo dos belos* (Guiguio, Adailton Poesia, Valter Farias), *Rosa Negra* (Jorge Xaréu), *Rimas Irmãs* (Carlinhos Brown), *Batuque* (Rey Zulu). *O Canto da Cidade* também traz Armandinho, Moraes Moreira, Durval Lelys, Jorge Portugal, e amplia o diálogo com a MPB ao incluir faixas de Chico Buarque e Caetano Veloso (*Você Não Entende Nada*) e Herbert Vianna (*Só pra te mostrar*).

¹⁵ A origem do nome axé music é revogada pelo jornalista, Hagamenon Brito, e o radialista Cristóvão Rodrigues, e reúne um termo sagrado da religião de matriz africana, o axé, com o nome em inglês para música, music.

¹⁶ Os artistas da axé music eram os mais vendidos na indústria fonográfica na primeira metade dos anos 1990.

¹⁷ Daniela Mercury gravou seu primeiro disco solo, *Swing da Cor*, em 1991, pela gravadora independente Eldorado. A canção homônima, composta por Luciano Gomes, é um samba-reggae.



Em seu livro *Aqui Ninguém é Branco* (2009), Liv Sovik examina as complexas relações raciais no Brasil, com ênfase na branquitude e sua presença na cultura popular. Ao analisar o fenômeno, ela discute a relação tensa e conflituosa de Daniela Mercury como “porta-voz da cultura musical negra de Salvador”. A autora argumenta que essa “encenação” ou “mascaramento” intensifica as fissuras presentes nas complexas e desiguais relações étnico-raciais brasileiras. Ao refletirmos sobre a noção de “cena em espiral”, especialmente no contexto da axé music, torna-se essencial problematizar a branquitude, entendida como

um sistema complexo de privilégios, normas e valores que estabelece pessoas brancas como padrão universal, como aponta Cida Bento (2022).

Axé music emerge como parte de uma cena musical configurada a partir dos anos 1970 em Salvador, cidade com a maior população negra das Américas, e conectada à Rede Musical Afro Diaspórica. O sucesso mercadológico da cena impulsionou um processo de embranquecimento, no qual artistas brancos passaram a ocupar a centralidade na indústria, e elementos da cultura negra foram ressignificados em um apagamento sistemático. Dessa forma, nossa abordagem tem atenção para os privilégios da branquitude que atravessam a axé music, investigando como essa dinâmica de poder contribuiu para a ressignificação e o deslocamento das expressões musicais negras de Salvador, a partir do início dos anos 1990.

No capítulo "A Travesti, o Mediador e o Cidadão", Sovik (2009) discute como artistas brancos frequentemente ocupam o papel de "mediadores" culturais, apropriando-se de elementos da cultura negra, sem reconhecer as estruturas de poder e privilégio que permeiam essa relação. Ao trazer Daniela Mercury, artista cuja carreira foi construída a partir da incorporação de ritmos e estéticas afro-baianas, como estudo de caso, a autora argumenta que a artista "se fantasia" ao interpretar versos da canção "O Canto da Cidade" (*A cor dessa cidade sou eu/O canto dessa cidade é meu*). Para Sovik, Daniela "encena a ancestralidade cultural do lugar, da maioria negra do público que a assiste, canta e dança com ela, e finge que não importa que ela é branca". (2009, p.165).

Essa ambiguidade, segundo a autora, revela a complexidade da branquitude no Brasil: enquanto se apropria da cultura negra, preserva seus privilégios e hierarquias. Em 2019, a cantora Larissa Luz tensionou essa questão ao afirmar: "Querem a música dos pretos, mas não querem os pretos; querem a dança dos pretos, mas não querem os pretos". (GUMES et al., 2020, p. 228). Sua declaração, feita durante a apresentação do grupo Aya Bass¹⁸, reforça a análise de Sovik sobre a relação de artistas como Daniela Mercury com a negritude, marcada por ambiguidades e superficialidades, que incorpora estéticas afro diaspóricas sem confrontar as hierarquias raciais que estruturaram a axé music. Essa complexidade é apontada por Cida Bento (2022) como uma "cumplicidade silenciosa" que nós, pessoas

¹⁸ Projeto paralelo das artistas baianas Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França, o Aya Bass surge com o propósito de dar visibilidade às vozes de mulheres negras que, ao longo da história da música baiana, especialmente no contexto da axé music, foram sistematicamente relegadas a papéis secundários. (GUMES et al., 2020).

brancas, temos em relação ao racismo, uma concordância tácita em manter o *status quo*. Ao problematizar a branquitude na axé music, um dos nossos objetivos é repensar como regras, normas e processos institucionais, mesmo quando aparentemente neutros, acabam por beneficiar o grupo racial dominante.

A entrada da branquitude na cena musical mudou o que estava sendo articulado com o samba afro, do Ilê Aiyê¹⁹, o samba junino²⁰, o samba-reggae, do Olodum, e a guitarra baiana dos trios elétricos. Mesmo com a ênfase na valorização da “cultura afro”, como observa Sovik, o monopólio branco nas esferas política, econômica, social e cultural se fortaleceu. O racismo baiano, ao priorizar a visibilidade de artistas brancos como Daniela Mercury, Bell Marques, Durval Lelys, Ivete Sangalo, Netinho e Claudia Leitte, relegou ao segundo plano figuras negras fundamentais para a construção desse movimento como Margareth Menezes, Márcia Short, Marinês, Alobêned, Lazzo, Tonho Matéria, Marcionílio, entre outras. Essa dinâmica reflete como uma cena originada em territorialidades negras foi descolada operando a “tese da transparência”, na qual “o cultural, ao ser usado para capturar os produtos e práticas de coletividades não brancas/ não europeias, gera um tipo de transparência que é contraproducente” (SILVA, 2022, p.7), porque produz relações de poder ligadas à subjugação racial.

No ensaio "A coisa tá branca!", Jota Mombaça problematiza a participação de pessoas brancas em debates e iniciativas antirracistas, destacando os limites e contradições dessa atuação que ela conceitua como "alianças brancas". A autora argumenta que a branquitude opera como uma "infraestrutura" que garante privilégios e perpetua desigualdades raciais. Mesmo quando bem-intencionadas, pessoas brancas tendem a reproduzir essa estrutura de poder em suas ações e discursos. No site oficial Daniela Mercury²¹, o texto principal sobre a trajetória da artista evidencia seu papel como “porta-voz” da música negra da Bahia: “(...) o samba-reggae criado por Negoinho do Samba, o pai do Olodum, ganhou voz e reverberação na voz de Daniela”. É inegável a importância da artista para o alcance que a axé music passa a ter no início dos anos 1990, mas, como observa Mombaça, a prática de brancos "darem voz" a pessoas negras, mantém a lógica de poder que posiciona a branquitude como

¹⁹ Samba-afro surgiu a partir da fusão entre o samba baiano e os toques rituais do candomblé.

²⁰ Samba junino é um subgênero do samba do Recôncavo baiano surgido em bairros periféricos de Salvador nos anos 1970, tradicionalmente executado durante as festas juninas. Fortemente ligado ao candomblé e às festas de caboclo, teve um papel fundamental na construção do samba-reggae e da axé music.

²¹ Disponível em: <https://www.danielamercury.com.br/>. Acesso em 16/02/2025.

detentora do direito de fala e representação.

Qual a cor dessa cidade?

A popularização da axé music ocorreu em meio a um processo de branqueamento estético, mas também econômico, territorial e político de Salvador, que afetou diretamente a relação dos artistas com os meios de produção fonográfica e de circulação musical. A música que surge em uma cena espiral de ancestralidades e diálogos com o pop negro contemporâneo de países africanos, da améfrica ladina²² e dos afro-diaspóricos radicados no Norte é embalada e posta para circular no contexto de uma indústria musical brasileira e multinacional em transformação. Com o advento dos selos e a popularização do rádio FM, o cenário musical passa por uma reconfiguração significativa, refletida nas grades de programação das emissoras radiofônicas locais, nas publicações da imprensa e também nas transmissões televisivas²³. À frente desta teia comunicacional está uma maioria de homens brancos, cis, consciente e/ou inconscientemente imersos na universalização dos padrões da branquitude.

À medida que o mercado musical se expandia, a indústria começou a refletir a dinâmica de exclusão racial e territorial, com um controle cada vez maior nas mãos da elite branca. Como observou João Jorge Rodrigues, ex-integrante do Ilê Aiyê e fundador do Olodum, em um seminário sobre o carnaval realizado em 1998, quem estavam à frente de algumas das bandas de pagode e de organizações afro de grande projeção na época: o Araketu, a Timbalada, o Muzenza, o É o Tchan, o Terra Samba e a Companhia do Pagode, eram dirigentes brancos²⁴.

Esse embranquecimento que ocorre na axé-music é mais um dos resultados de um movimento de apropriação branca da territorialidade das ruas durante o Carnaval. Na

²² Lélia Gonzalez propõe a denominação Améfrica Ladina em lugar da eurocêntrica nomeação América Latina, defendendo que o adjetivo ladino sinaliza para a introdução dos múltiplos saberes dos diferentes sujeitos excluídos nos espaços coloniais do saber convencional. Enfatiza que “amefricana” é uma designação que contempla os intercâmbios entre os povos originários pré-colombianos e aqueles vindos de diferentes nações africanas a partir do século XVI, que partilham experiências de resistência aos epistemicídios e comungam na luta contra a colonialidade por vias diversas.

²³ A popularização do Carnaval de Salvador desafiou a hegemonia da Rede Globo, tradicionalmente dona da audiência com as transmissões dos desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro.

²⁴ “Se a gente tratar alguma coisa importante no Araketu, do ponto de vista musical, do ponto de vista da produção cultural, trata com Jorginho e Manolo. Na Timbalada, até pouco tempo atrás, era com Cícero Menezes. No Muzenza é com André Simões. No É o Tchan é Karl Adam. No Terra Samba é com Josenel [o radialista Josenel Barreto]. Na Companhia do Pagode é com Josenel” (Rodrigues, 1999, p.60).

primeira metade do século XX, as elites soteropolitanas festejavam o carnaval ao modo dos bailes europeus, nos clubes e salões da cidade, enquanto os negros e descendentes de indígenas faziam a festa nas ruas²⁵. Com os desfiles de carros alegóricos e, a partir de 1962, com o surgimento do bloco Os Internacionais, pessoas brancas passaram a se dividir entre os bailes dos clubes e as agremiações de rua.

Durante essa década, surgiram blocos como Os Corujas e Os Nobres, ambos compostos apenas por homens brancos. Como observa João Jorge, a própria denominação das agremiações e os critérios para participação eram excludentes. “Todos com nomes ligados ao pensamento da cultura europeia. E, mais do que isso: organizados para homens brancos com poder aquisitivo e que tinham, como regra básica, a exclusão de mulheres, negros, pobres e aqueles que não representassem um padrão de beleza da sociedade”. (RODRIGUES, 1999, p.58).

O que acontece nos anos 1990, quando da expansão nacional da axé music, é um desdobramento do processo de branqueamento do Carnaval que se iniciou na década de 1960. As grandes emissoras de TV priorizavam artistas brancos como Daniela Mercury, Bell Marques, Durval Lelys e, posteriormente, Ivete Sangalo, relegando a um segundo plano artistas negros e blocos afro fundamentais para a construção musical da axé music. Essa visibilidade na TV tornou-se mais uma ferramenta de distinção e exclusão, com a branquitude consolidando seu poder no Carnaval de Salvador, e mantendo-se como a força hegemônica no cenário musical baiano.

O poder sempre tem a sua narrativa histórica. Como coloca Chimamanda Ngozi Adichie (2019, p.9), “É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. (...) O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva”. A história contada sobre a axé music reforça a centralidade da branquitude em uma cena que emergiu de práticas culturais negras e mestiças, mas foi capturada por dinâmicas midiáticas que reforçaram a lógica do apagamento e da apropriação.

De quem é o canto da cidade?

²⁵ Desde o período colonial, o carnaval teve diferentes configurações em Salvador e outras cidades brasileiras, envolvendo festas nas ruas e em espaços privados, numa trajetória que não está no escopo deste artigo, porém merece exames futuros com atenção para as agências da branquitude e da negritude.

Pensar a cena musical baiana em uma espiral que converge na axé-music demanda observar conexões entre tecnologias e performances, sem obliterar as ambivalências e complexidades que envolvem a cultura. O surgimento de uma estrutura de gravação profissional em Salvador, no final dos anos 1970, foi fundamental para a posterior difusão nacional da cena. O estúdio WR, aberto em 1975 pelos produtores Wesley Rangel e Pedrilson Adorno, ancorados na produção de jingles, principalmente para publicidade de rádio e TV, propiciou os primeiros registros fonográficos dos novos sons de Salvador, dando uma roupagem pop à música ao vivo que mobilizava as ruas.

A WR foi uma plataforma de lançamento importante porque desenvolveu a tecnologia para gravar a música percussiva dos blocos²⁶, mas também abriu espaço para Luiz Caldas, guitarrista contratado para compor a banda do estúdio, gravar o álbum *Magia* em 1985. Vale pontuar que do ponto de vista da indústria musical, o Carnaval de Salvador é *locus* de inovação: a começar pelo advento de um novo instrumento musical, a guitarra baiana, e culminando em uma nova modalidade de palco, o palco móvel do trio elétrico, que gera trabalho e receita não só para os envolvidos diretamente na montagem técnica e produção artística, mas também para os vendedores ambulantes locais e, posteriormente, para os criadores nos blocos com cordas²⁷ e dos camarotes²⁸.

Como sintetiza Clebermilton Nascimento (2012, p.53), “no contexto dos anos 1980, três formatos entravam em ascensão e passaram a ser hegemônicos na produção musical brasileira: o sertanejo-romântico, o pagode-romântico e a produção baiana emergente, rotulada pela mídia e reconhecida no eixo Rio-São Paulo como Axé Music”. A atenção para o contexto da indústria no período permite compreender a economia da música quando do surgimento da axé music e as questões interseccionais nela implicadas. De quem era o canto da cidade com mais acesso à gravação? De que cor, classe e gênero eram os agentes (empresários e artistas) que possuíam capital para contratar um estúdio de maior porte ou de porte médio? Custos com gravação precisavam ser cobertos com a receita gerada pelo

²⁶ Olodum e Ara ketu gravaram seus primeiros discos em 1987, *Egito, Madagascar*, e *Ara Ketu*, após Wesley Rangel aperfeiçoar a técnica de gravação para tambores (GUERREIRO, 2001).

²⁷ Na rua, o trio elétrico é cercado por uma corda segurada pelos chamados “cordeiros” – em sua maioria, jovens negros e negras da periferia de Salvador. Sua função é impedir a entrada de pessoas que não pagaram pelo abadá, criando uma das dinâmicas mais excludentes e desiguais da festa (GUMES, 2020, p.202).

²⁸ As megaestruturas, algumas com até mesmo praia particular – configurando a privatização do espaço público –, oferecem uma série de comodidades, como segurança, banheiros, boates e lounges com diversos serviços, incluindo bares, restaurantes, salão de beleza, massagem e shows com artistas e DJs famosos. Os preços diários podem chegar a R\$3.190,00 no esquema all inclusive, e os maiores desses espaços chegam a receber até 1.000 pessoas por noite, em sua maioria turistas (GUMES, 2020, p.202).

material gravado e nessa conta era considerada a capacidade de a composição virar *hit*. Muitas canções estouraram no Carnaval e só depois ganharam versão de estúdio, mediadas por intérpretes cuja imagem os produtores julgavam poder despertar algum tipo de identificação com o público consumidor, ou seja, identificação com as classes com poder aquisitivo para adquirir os vinis e depois os CDs, os brancos em sua maioria.

Apesar dessa bem-sucedida produção musical fomentada por negro-mestiços oriundos das camadas populares, a imagem que chegava à mídia e aparecia nos programas televisivos era de artistas das bandas de trio – ‘brancos’, de classe média – cantando, muitas vezes, as mesmas músicas produzidas por artistas negro-mestiços, compositores de blocos afros (NASCIMENTO, 2012, p. 51).

Aqui é preciso pontuar que participar do Carnaval é fundamental para integrar o circuito afetivo e econômico de Salvador, pois o evento faz parte da complexidade da cidade, sendo um espaço onde diversas práticas culturais se encontram e interagem, gerando conflitos, mas também negociações.

As ruas de Salvador nos anos 1970 e 1980 eram uma babel musical, territórios de múltiplas sonoridades inéditas em gravação, que configuravam um vasto leque de opções para quem possuía capital financeiro para entrar em estúdio e registrar obras dos compositores populares ou tinha a expertise de compor com base nas diversas expressões urdidas nos ensaios de grupos de samba, pagode, samba-reggae e afoxés que ocorriam no verão. Sons que traziam à festa o toque sagrado do ijexá e a exaltação aos orixás, mediados pelos afoxés, que proliferaram e se “profanizaram” justamente na segunda metade dos anos 1970, quando o basilar Filhos de Gandhi retorna aos desfiles após um hiato de mais de uma década. Sons resultantes da conexão de variados tipos de sambas de roda do Recôncavo e de outras regiões baianas, com o samba junino dos bairros periféricos da capital, uma combinação que, uma década depois, levaria ao surgimento do pagode baiano e, mais recentemente, ao pagodão e aos paredões. Sons que promoveram a conexão musical entre a Bahia, África, Caribe e Estados Unidos, materializando-se em um novo gênero, o samba-reggae, e em outros ritmos dos blocos afro.

Além da inovação sonora, os blocos afro tornaram-se epicentro de letras pautadas na consciência negra, sendo liderados por dirigentes com trajetória no movimento operário, na militância sindical, na organização do MNU²⁹ baiano e em outros movimentos sociais. Essa

²⁹ O Movimento Negro Unificado (MNU) foi fundado em 18 de junho de 1978 como um movimento nacional articulado, tendo seções na Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e outros estados brasileiros.

mesma espiral sonora, atravessa o frevo eletrificado, desdobramento espiralar da expressão “amef리카na” (GONZALEZ, 2020) surgida no “fero” de Pernambuco, assim como ritmos nordestinos como o galope, sonoridade fundamental para uma das bandas mais importantes da axé music, Chiclete com Banana³⁰.

Com equipamentos e uma proposta estética que tinha como referência a publicidade voltada para as rádios FM em expansão e para outras mídias audiovisuais da época, a WR imprimiu marcas sonoras na música que surgia, a exemplo das baterias eletrônicas ouvidas em muitos dos primeiros álbuns e singles ali produzidos, mas também oportunizou trabalhos inventivos³¹. Concomitantemente, há uma mudança na programação das rádios FM soteropolitanas que passam a veicular a música local, impulsionando ainda mais a cena da axé music:

Em 1984, a WR começa as experiências com a banda de estúdio: grava *Mrs Robinsons*, em dueto de Luiz Caldas e Paulinho Caldas, Nouai e o reggae *Visão do Cíclope*, ambas na voz de Luiz Caldas, e manda em fita demo para as rádios. Nessa época, a rádio baiana não tocava música baiana, mesmo porque a produção fonográfica local era praticamente inexistente (...). A programação era majoritariamente de música estrangeira, à exceção da Educadora FM que, atuando no outro extremo, tinha por slogan ‘Só dá Brasil’ e fazia concessões apenas à música erudita. Mas na Itapoan FM, Cristóvão Rodrigues, um experiente radialista atuante em rádio e TV, que tinha uma história construída junto à música jovem local, decide arriscar e expô-las ao público. (PAULAFREITAS, 2007, p.6)

A iniciativa do radialista faz disparar a audiência da Itapoan FM e outras emissoras locais alteram suas grades de programação para entrar na concorrência pela audiência do grande número de ouvintes que se revelaram interessados nas músicas com sotaques locais. O sucesso da axé music nas rádios representa mais uma mudança introduzida por essa cena na indústria musical: se na contemporaneidade a música local, em seus vários gêneros, é o carro-chefe de muitas emissoras FM baianas, a despeito de esses veículos terem sido reposicionados diante do advento dos sistemas de *streaming* musical digitais, não ocupando

³⁰ Uma das principais bandas da axé music, o Chiclete com Banana passou a integrar o carnaval de Salvador em 1980, com o bloco Traz os Montes. O grupo surgiu a partir da banda de rock Scorpius e transitava por diversos ritmos, incluindo frevo, ijexá, samba, galope, forró e pop rock. Inicialmente, o vocalista e guitarrista Missinho era a principal figura da banda, sendo um dos responsáveis pela transição do grupo para o circuito carnavalesco. Missinho saiu e foi substituído por Bell Marques, que se tornou a cara do Chiclete com Banana e consolidou o sucesso da banda ao longo das décadas. Em 2014, Bell Marques deixou o grupo para seguir carreira solo.

³¹ Até o início da década de 80, a quase totalidade da produção dos Estúdios WR Gravações e Produções era de jingles para rádio e TV, com algumas raras exceções: os discos São Jorge dos Ilhéus de um grupo de instrumentistas liderados por Saul Barbosa; a música caatingueira de Ubiratan; Os Ingênuos; Osmar Pinheiro; Josmar Assis; Sertania: Sinfonia do Sertão (1983), de Ernest Widmer e o experimentalismo de Walter Smetak. (Paulafreitas, 2007, p. 5)

mais a centralidade para o êxito dos lançamentos, o marco dessa tendência na Bahia é a emergência da axé music. Como pontua Ayêska Paulafreitas,

O projeto do disco de Luiz Caldas, no entanto, só foi definido com o estouro da música "Fricote" (Nega do cabelo duro), primeiro na Itapoan FM, depois nas festas de verão. Nas barracas da Festa de Iemanjá, a música emparelhava com *Escrito nas Estrelas*, com Tetê Espínola, hit nacional. O entusiasmo do público deu a Rangel a garantia de que poderia fazer o disco *Magia* (1985) (PAULAFREITAS, 2007, p.7).

Mas, apesar da guinada arrojada dos programadores e demais radialistas da década de 1980 em Salvador, o *modus operandi* radiofônico manteve um esquema de âmbito mundial que privilegia as elites financeiras: o jabá³², que consiste no pagamento direto ou na realização de promoções para a veiculação de uma música, gerando um sistema não oficializado de remuneração de programadores, locutores, administradores e outros agentes dos meios de comunicação, o que coloca os artistas com menor capital em situação desigual com relação aos que estão mais fortemente vinculados ao mainstream.

No Brasil, durante o auge da circulação nacional da música carnavalesca baiana, os anos 1990, as grandes gravadoras haviam aderido à terceirização dos serviços de gravação em estúdio e à realização de parcerias com selos para a distribuição do material gravado fora do seu âmbito corporativo, além de manter a prática gerenciar as carreiras dos seus contratados. Trata-se de um movimento que viabilizou a circulação da música gestada fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo, como é o caso da música carnavalesca baiana, do *manguebeat* pernambucano entre outros gêneros. Essa música encontra nos selos locais, ou mesmo nos selos independentes do Sudeste, oportunidades de gravação, e ingressa na engrenagem das *majors* somente no momento da distribuição.

Foi no trânsito entre o circuito independente e as *majors*, consolidado nos anos 1990, que muitas bandas de Carnaval baiana se lançaram fazendo uso dos dispositivos de circulação massiva, com distribuição das *majors*, porém gravando em estúdios de médio porte soteropolitanos. Certamente a disponibilidade de gravar em estúdios com um padrão tecnológico razoável, a parceria entre empresas nacionais e globais da comunicação e da

³² Em entrevista a Frédéric Martel, Stan Cornyn, que trabalhou na Warner Music Group de 1958 a 1990, descreveu a prática do jabá ou jabaculê, denominada *payola* nos EUA. “Esse sistema era generalizado em todas as *majors* desde a década de 1950. Os pagamentos eram feitos em dinheiro vivo, mas também mediante viagens, cartões de crédito, meninas, cocaína... Dinheiro líquido não é problema na indústria do disco, graças aos concertos. O único problema é que esses valores, por definição, não eram declarados. Não se pagava imposto algum. Por isso é que a justiça começou a meter o nariz na *payola* (CORNYN apud. MARTEL, 2012, p.139)

fonografia e os selos regionais e/ou independentes concorreram para o boom da axé-music. Entretanto para atrair as parcerias com as *majors* era preciso capital para investir nas gravações e uma proposta estética considerada “comercial”, fatores que privilegiaram as bandas e artistas brancos em relação aos negros que integram a axé-music.

Sonoridades em espiral

No contexto dessa mudança, o álbum *Magia* (1985), marca um momento importante da cena musical baiana ao sintetizar a estética dos blocos afro e o universo dos trios elétricos. Com 10 faixas compostas por Luiz Caldas, em parceria com outros compositores, acompanhado da icônica banda Acordes Verdes³³, o álbum foi definido pelo próprio artista como uma “biografia sendo contada em forma de disco” (ESSINGER, 25/01/25). Nas fotos de capa e contracapa do álbum (Fig. 3 e 4), Caldas figura como homem de pele morena e cabelos encaracolados, utilizando elementos de figurino incomuns para o padrão heteronormativo da época: brincos grandes, uma camiseta florida e um acessório laranja sobre um blazer laranja claro com ombreiras, um corte ao modo das roupas que marcavam a cena pop-rock *new wave* da época. O artista performa imagens de um corpo mestiço com acessórios de inspiração na androginia, remetendo (intencionalmente ou não) aos figurinos usados pelos tropicalistas dos anos 1960, numa composição visual que inclui o blazer e a calça de alfaiataria num tom forte de laranja, cuja referência é a moda dos então contemporâneos anos 1980. Não há marcadamente elementos das visualidades dos blocos afro, de índio ou dos afoxés, embora as sonoridades dessas matrizes componham a espiral de configuração musical do álbum.

³³ A banda Acordes era formada por Toni Mola e Carlinhos Brown (percussão), Paulinho Caldas (backing vocal), Luiz Caldas (vocal e guitarra) Cesinha (bateria), Carlinhos Marques (baixo), Silvinha Torres (backing vocal) e Alfredo Moura (teclados). Os músicos eram base dos Estúdios WR e todos com trajetórias em trios elétricos, sendo que Moura teve formação musical universitária clássica.



Mais do que um fenômeno mercadológico (o disco vendeu 340 mil cópias no Brasil), *Magia* traz, do ponto de vista sonoro, um importante diálogo com a musicalidade negra. A canção *Fricote*, parceria com Paulinho Camafeu, foi um grande sucesso do álbum, e incorporou batidas do samba-reggae e influências caribenhas como merengue, salsa e calipso. No entanto, sua letra de cunho racista e de violência sexual foi duramente criticada pelo Movimento Negro Unificado e, posteriormente, retirada do repertório pelo próprio artista. A faixa-título, *Magia*, experimenta arranjos com sintetizadores e teclados eletrônicos, deixando a canção com um forte sotaque pop. *Visão do Cíclope*, em parceria com Carlinhos Brown e Jefferson Robson, é um dos primeiros reggaes gravados em Salvador, evidenciando as trocas sonoras com o Caribe, especialmente com Bob Marley e

Peter Tosh, muito ouvidos pelos músicos da época. A cidade, nesse contexto, se afirma como uma territorialidade marcada por dinâmicas e afetos locais, ao mesmo tempo em que se insere na Rede Musical Afro-Diaspórica que atravessa o Atlântico Negro – um “sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (GILROY, 2000, p. 38).

Se o Atlântico Negro evoca fluxos e deslocamentos, ele também remete à ideia de uma “espacialidade nostálgica” (SODRÉ, 2017), em uma temporalidade que se desdobra em uma encruzilhada (MARTINS, 2021), onde ocorrem encontros, diálogos e ressignificações. Nos anos 1980, as musicalidades provenientes dos blocos afro e as danças desses espaços começam a ser incorporadas às performances dos artistas que se apresentam em trios elétricos. Os ensaios do Olodum, no Pelourinho, funcionam como um laboratório de coreografias, uma “gesta” (MARTINS, 2021) que reescreve a história dos corpos em movimento, e a dança é uma forma de inscrição temporal, que opera avanços e recuos, expansão e condensação, compondo uma cartografia de espaços e temporalidades afrodiaspóricas. Arquivo e repertório (TAYLOR, 2019) das memórias negras se cruzam e se complementam, em um contraponto ao apagamento promovido pela branquitude.

A cena axé music se constroi em um movimento espiralar de repetição e ruptura, no qual expressões culturais negras são constantemente ressignificadas. Uma experiência caracterizada por “movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, e a simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro” (MARTINS, 2021, p. 25). Grande parte das estéticas musicais e coreográficas da axé music emergem dos bairros negros e periféricos de Salvador, evidenciando a centralidade da cultura afro-baiana na atualização da cena. Sarajane³⁴, uma das primeiras cantoras de axé music, relata: “(...) ia para as quadras dos blocos afro e ficava observando as coreografias. Então a gente pegava um passo e ia lançar na TV (...). Eu fazia questão de dizer que vinha dos guetos de Salvador, que foram os blocos afro que criaram tudo aquilo” (GUERREIRO, 2001, p. 144). Mas essa negritude baiana vai sendo progressivamente “mascarada” (SOVIK, 2009) quando artistas brancos passam a protagonizar a cena.

Daniela Mercury, por exemplo, se destaca pela dança que executa e por trazer um corpo de bailarinos que a acompanha em suas apresentações, inclusive no trio elétrico,

³⁴ Sarajane foi vocalista do trio elétrico Doces Bárbaros e é uma das primeiras cantoras de axé music. Alcançou sucesso nacional com canções como *Água de Côco*, em parceria com Carlinhos Brown, e *A Roda*.

reproduzindo gestualidades característica dos blocos afro, dos afoxés e do candomblé. Aqui, o que Jota Mombaça (2021) define como “solidariedade performativa” da branquitude é facilmente perceptível: uma adesão estética e superficial a elementos negros sem que represente uma transformação estrutural. Como Mombaça argumenta, a solidariedade de nós, pessoas brancas, se manifesta como um ato performático que alivia a culpa branca sem alterar as relações de poder.

Partimos para as conclusões com muitas inclusões, mas observando que, ao trazer a branquitude para pensar axé music e a noção de “cena em espiral”, não partimos de uma ideia essencialista e única da experiência negra. Ao contrário, estamos de acordo com o pensamento da negritude como uma experiência de disruptividade (MOTEN, 2021) que movimenta o Atlântico Negro acionando “um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto”. (GILROY, 2001, p. 60). Ao pensar em uma cena musical negra que começa a ser formatada nos anos 1970 nos interessa, como coloca GG Albuquerque, “uma perspectiva de música negra que está presente na forma estética, nos modos de fazer”. (2024, p.5).

Em busca de conclusões

A dinâmica de apropriação e tensão que estruturaram a produção musical afro-baiana exige um olhar atento às suas temporalidades. A temporalidade espiralar (MARTINS, 2021), possibilita compreender que a cena musical não se desenvolve de forma linear, mas como um processo vivo, entrelaçado por movimentos de reiteração, ruptura e ressignificação. Nessa perspectiva, a “cena em espiral” se constroi a partir da sobreposição de tempos que retornam e avançam, formando um desenho tridimensional, estabelecendo continuidades e atualizações que desafiam a hegemonia das narrativas ocidentais e reafirmam a resistência e a reinvenção das expressões musicais negras.

No campo da performance, Diana Taylor (2013) a compreende como um processo e uma forma de transmissão cultural, operando na produção de sentidos, articulando práticas culturalmente reconhecidas e reiteradas. Richard Schechner (2006), por sua vez, destaca que a performance é sempre um fenômeno “em ação” e “em processo”. Diante dessas colocações, procuramos investigar como a noção de “cena espiralar” se manifesta nas performances musicais, articulando corpo, sonoridades e territorialidades. Esse olhar

demanda atenção ao ritmo da ação, ao contexto, ao público e às práticas corporais envolvidas, permitindo compreender como as performances tanto reiteram quanto tensionam processos culturais.

Este artigo propõe um exercício crítico das práticas musicais, articulando os conceitos de **cena em espiral e branquitude** para investigar como a axé music se configura como um território de entrelaçamento de múltiplas temporalidades, ao mesmo tempo que é atravessada por lógicas de mercantilização e apagamento racial, num movimento ambivalente e multifacetado. Problemizamos como o sistema branquitude opera na redução da presença negra nesse movimento musical em várias frentes - musical, política, social, econômica -, garantindo a manutenção de seus privilégios. Também buscamos compreender os limites e potências desse processo, refletindo sobre suas disputas estéticas, políticas e comunicacionais ao longo das últimas quatro décadas. Embora tenhamos trazido conteúdos analíticos sobre as gravações e performances citadas, foi nosso intuito produzir uma análise de âmbito macro, que acionou um conjunto de agenciamentos das esferas cultural, econômica, social e estética da música baiana, de forma a abrir o leque para análises posteriores mais concentradas em obras específicas experimentando a noção de “cena em espiral”.

O deslocamento da negritude para os bastidores ou para posições coadjuvantes, como no caso dos compositores negros e percussionistas que - ao contrário do que faz atualmente Carlinhos Brown - eram posicionados no fundo dos palcos, pode ser entendido como uma "desaceleração" ou "trava" na espiral. Pensar em estudos futuros como se configura a posicionalidade da negritude na música pop baiana contemporânea, em comparação ao momento de emergência da axé music, pode ser um caminho para delinear mais movimentos das cenas musicais em espiral.

Não foi possível abordar, neste artigo, vários momentos relevantes desses 40 anos de axé music, mas é fundamental pontuar para reflexões futuras o papel de Carlinhos Brown como personagem central que atravessa essa cena desde o início, atuando como músico, compositor e, posteriormente, tornando-se um dos grandes nomes do movimento ao criar a Timbalada³⁵ em 1991. A banda percussiva reposiciona o timbal³⁶, torna a percussão mais

³⁵ O primeiro álbum da Timbalada foi lançado em 1993, com hits como “Beija-Flor”, “Canto pro Mar” e “Toque de Timbaleiro”, compostas por Carlinhos Brown.

³⁶ Tambor de origem africana que teve a forma de tocar e a sonoridade ressignificada por Carlinhos Brown.

eletrônica e pop, e aponta para o que viria a acontecer no século XXI. No contexto contemporâneo, artistas negros como Eddye Citty (Fantasmão), Russo Passapusso, Márcio Victor (Psirico), Larissa Luz, Léo Santanna, Baco Exú do Blues, Luedji Luna e Melly se reinscrevem como protagonistas da cena musical negra baiana. Essa cena em espiral, projetada nos anos 1970 é compreendida nesta investigação como uma história em montagem (BENJAMIN, 1940), marcada por rupturas, ressignificações e sobreposições, onde práticas musicais resgatam memórias e reconfiguram temporalidades.

Referências

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALBUQUERQUE, GG. **Barulhinho do vapo vapo: pensando através do som e das pretitudes sônicas**. São Paulo: Revista Música, 24(1), 1-28, 2024.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, C. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Editora 34, 2001.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org. Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

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

GUMES, Nadjá Vladi; GUSMÃO, Roney. Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna. **NAVA**, v. 7, n. 1, dezembro, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/35215/23757>. Acesso em: 10 mai. 2022.

GUMES, N. V., GARSON, M, ARGÔLO, M. **Por acaso eu não sou uma mulher? Interseccionalidade em Luedji Luna e na cena musical de Salvador**. Revista Pague: Campinas, 2022.

HAESBAERT, R. **Da Desterritorialização à Multiterritorialidade**. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina— 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo. Disponível em <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Conceptuales/19.pdf>.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2003.

HERSCHMANN, M. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: JANOTTI JR., Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

JANOTTI JR., Jeder; PIRES, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediação dos consumos musicais. In: JANOTTI JR., J. et al. (org.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre, Simpósio, 2011, pp.08-22.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTINS, L. M.. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MOTEN, Fred. **Na Quebra: A Estética da Tradição Radical Preta**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

NASCIMENTO, Clebermilton. **Pagodes baianos: entrelaçando sons, corpos e letras**. Salvador: Edufba, 2012.

PAULAFREITAS, Ayêska. Trajetória da Indústria Fonográfica na Bahia. **Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r1351-2.pdf>. Acesso em 14/02/2025.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Periferia, v. 1, n. 2, 1998.

QUEIROZ, T. **Cena Musical Decolonial: uma proposição**. Mediação, Belo Horizonte, v. 22, n.29, jul./dez. 2019. [<http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/7332/pdf>] - acesso 20 out. 2022.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**. Salvador, Corrupio, 1981.

RODRIGUES, João Jorge. É preciso pensar o Carnaval no âmbito da cidade. In: **Seminários de Carnaval II**. Salvador: Edufba, 1999.

SÁ, S. P. de (org). **Cultura Pop**. Salvador, EDUFBA; Brasília, Compós, 2015.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, IM. M.; JANOTTI JR., J. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador, Edufba, 2011, pp.147-161.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus: nos limites da razão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, Vozes, 2017.

SOVIK, L. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STRAW, W. Some things a scene might be. Postface. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, 2014, pp.476-485.

STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, oct. 1991, pp.361-375.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.