



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LEONARDO TRINDADE ARAÚJO

ENTRE GRAVES E BEATS:

Uma Cartografia da Nova Cena de Música Eletrônica Baiana

Recife

2015

LEONARDO TRINDADE ARAÚJO

ENTRE GRAVES E BEATS:

Uma Cartografia da Nova Cena de Música Eletrônica Baiana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior.

Recife

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

A663e Araújo, Leonardo Trindade
 Entre graves e *beats*: uma cartografia da nova cena de música eletrônica baiana / Leonardo Trindade Araújo. – Recife, 2015. 155f.

 Orientador: Jelder Silveira Janotti Júnior.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2015.

 Inclui referências e apêndices.

 1. Cena Musical. 2. *Bass Music*. 3. Música Popular Massiva. I. Janotti Júnior, Jelder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-250)

LEONARDO TRINDADE ARAÚJO

ENTRE GRAVES E BEATS:

Uma Cartografia da Nova Cena de Música Eletrônica Baiana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 04/03/2015.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Jeder Silveira Janotti Júnior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Thiago Soares
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Carlos Magno Camargos Mendonça
Universidade Federal de Minas Gerais

Para Cristiano, pelo amor e companheirismo que tornam meus dias mais felizes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e a minha família, especialmente os meus avós, Noeme e Avelino, por terem me apoiado em todas as decisões que tomei dentro e fora da vida acadêmica e por vibrarem a cada nova conquista. Amo vocês!!

Gostaria de agradecer ao meu orientador Jeder Janotti Júnior, que contribuiu de maneira generosa e dedicada para a realização desta dissertação com leituras atentas, ao longo de toda a produção, e de sugestões fundamentais para o encaminhamento deste trabalho.

Meu muito obrigado a todos os integrantes do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A) que por meio dos debates semanais apresentaram novas perspectivas e caminhos a serem seguidos nesta pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer também aos docentes e técnicos do PPGCOM e aos membros da banca Carlos Magno Camargos Mendonça (UFMG) e Thiago Soares (UFPE).

Sou grato profundamente à minha segunda mãe, Cida, e à Flávia, Adriana, Lucas, Zé, Rayssa, Monik, Cris e Laís pelos momentos de diversão, pela amizade, incentivo e auxílio quando necessário.

Aos colegas do PPGCOM, em especial Cris, Dani, Manu e Laís, pelas risadas e crises compartilhadas.

Obrigado a todos os DJs, jornalistas, produtores musicais e culturais que dedicaram parte do seu tempo para colaborar na realização da pesquisa.

Agradeço ainda à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio concedido para realização deste estudo.

RESUMO

A dissertação busca compreender as cenas musicais como redes, em constante reconfiguração, que envolvem elementos humanos e não humanos que gravitam em torno de determinadas expressões musicais. Para tanto, propõe o desenvolvimento de uma cartografia da cena de *bass music* da Bahia, agrupamento agenciado pelas produções eletrônicas marcadas pelas sonoridades graves. Com base nas controvérsias que emergem da observação dos rastros deixados pela cena – reportagens em publicações digitais e impressas, entrevistas, coletâneas musicais, projetos de iniciativa do poder público e páginas em sites de redes sociais – nosso interesse reside, sobretudo, na identificação dos atores heterogêneos que integram esse coletivo, bem como das mediações que se estabelecem entre eles. A pretensão não é desenvolver um mapeamento exaustivo da cena *bass* baiana, mas discutir, de maneira panorâmica, seus processos de rotulação, lógicas produtivas, reivindicações identitárias e marcas estéticas, com base nas contradições, tensões e disputas identificadas. Na tarefa de traçar a trama que compõe a cena musical em questão, optamos pela interlocução entre trabalhos dos Estudos Culturais, de Comunicação e Música e as prescrições da Teoria Ator-Rede.

Palavras-chave: Cena Musical. Bass Music. Música Popular Massiva.

ABSTRACT

This masters thesis seeks to understand musical scenes as networks, in constant reconfiguration, involving human and non-human elements that gravitate around certain musical expressions. For that, is proposed a cartography development of Bahia bass music scene, grouping touted by electronic productions marked by bass sonorities. Based on the controversies that emerge from the observation of traces left by the scene – reports on digital and print publications, interviews, music collections, public initiative projects and pages on social networking sites – our interest lies mainly in identifying the heterogeneous actors that compose this collective, as well as the mediations that are established between them. The intention is not to develop an exhausting mapping of Bahia bass scene, but discuss, in a panoramic way, their labeling processes, production logics, identity claims and aesthetic marks, based on the identified contradictions, tensions and disputes. In the task of tracing the plot that spins the music scene in question, the choice was a interlocution between works from Cultural Studies, Communication and Music and the prescriptions of Actor-Network Theory.

Keywords: Musical Scene. Bass Music. Popular Massive Music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	POR UMA ABORDAGEM PERFORMATIVA DOS AGRUPAMENTOS MUSICAIS	14
2.1	SUBCULTURAS E COMUNIDADES	17
2.2	CENAS MUSICAIS	23
2.3	DOS PROCESSOS DE ROTULAÇÃO À FORMAÇÃO DAS CENAS: O EXEMPLO DA <i>BASS MUSIC</i>	31
3	CENAS MUSICAIS NA PERSPECTIVA DA TEORIA ATOR-REDE	41
3.1	ENTRE HUMANOS E NÃO HUMANOS	45
3.2	CARTOGRAFIA DE CONTROVÉRSIAS	53
4	AS REDES DA CENA BAIANA DE <i>BASS MUSIC</i>	61
4.1	O NOVO SOM GRAVE DA BAHIA	62
4.2	DOS PROCESSOS DE NOMEAÇÃO	74
4.3	LÓGICAS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DA MÚSICA GRAVADA	81
4.4	FESTAS E SHOWS	91
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS	106
	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM O JORNALISTA BRUNO NATAL	111
	APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL PEDRO MARIGHELLA	112
	APÊNDICE C – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL MAURO TELEFUNKSOUL	123
	APÊNDICE D – ENTREVISTA COM O PRODUTOR CULTURAL E DJ GUILHERME OLIVEIRA	128
	APÊNDICE E – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL CLÁUDIO LORD BREU	132
	APÊNDICE F – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL RAFA DIAS	138
	APÊNDICE G – ENTREVISTA COM O PRODUTOR E DONO DO SELO BRAZA RENATO MARTINS	145

APÊNDICE H – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL LORO	
VODOO.....	152

1 INTRODUÇÃO

Os estudos sobre cenas musicais têm crescido significativamente nos últimos anos. Boa parte desse interesse se deve ao fato de que com a reconfiguração da indústria da música, impulsionada pela ampliação do acesso à internet e pela popularização das tecnologias digitais, houve um crescimento significativo do número de agentes envolvidos diretamente nos processos de produção, circulação e consumo musical. Com isso, tornou-se indispensável a utilização de noções e conceitos que pudessem abarcar a complexidade das relações entre indivíduos, tecidos urbanos, ambientes virtuais e produtos musicais. Assim, a perspectiva das cenas adquire destaque como um modelo analítico produtivo, pois possibilita relacionar uma série de práticas – afetivas, estéticas, econômicas, culturais, sociais etc. – que se estabelecem no campo da música popular massiva na contemporaneidade.

A presente dissertação se insere nesse contexto de revalorização da ideia de cena musical. Ao longo dos dois últimos anos, nos encontros do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A), grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, pude participar de debates que tiveram como foco principal essa perspectiva teórica. Durante as reuniões semanais, nos debruçamos sobre o trabalho pioneiro do pesquisador canadense Will Straw, bem como sobre a produção de estudiosos brasileiros que também utilizam a ideia de cena. Além das vantagens da noção, as discussões contemplaram as controvérsias em torno dos seus usos, limites e possíveis lacunas.

Paralelamente, nas orientações individuais, recebi indicações de leituras imprescindíveis, entre as quais destaco o trabalho do pensador francês Bruno Latour que me permitiu traçar as conexões entre a perspectiva das cenas e a Teoria Ator-Rede (TAR) que aparecem ao longo desse trabalho. As disciplinas cursadas no mestrado também tiveram um papel relevante nessa trajetória, contribuindo para o amadurecimento das questões da pesquisa e apontando possibilidades teórico-metodológicas a serem seguidas.

Do mesmo modo, não posso obliterar a minha própria trajetória pessoal, uma vez que a música sempre fez parte do meu cotidiano, configurando-se como um elemento fundamental para o estabelecimento de minhas relações afetivas e busca por caminhos na academia. Nas conversas cotidianas com amigos ou nas leituras frequentes de *blogs* e *sites* especializados, o surgimento de novas cenas musicais sempre se destacou como um estímulo para debates intensos sobre autenticidade, rotulações, posicionamentos mercadológicos, traços estéticos e lógicas de pertencimento. As opções pela graduação em Jornalismo e depois pela Pós-

Graduação em Comunicação acabaram se mostrando como extensões desse meu interesse, possibilitando compreender mais atentamente os diálogos, as tensões e os conflitos que permeiam as práticas musicais nos diferentes contextos de produção e consumo.

Dessa forma, o presente trabalho tem como objetivo desenvolver uma cartografia da cena de *bass music* na Bahia, buscando, com base nas controvérsias que emergem nesse agrupamento, identificar o caráter heterogêneo dos seus atores e as mediações que se estabelecem entre eles. A cartografia, diferentemente de uma representação estática,

é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. [...] A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos (ROLNIK, 2007, p. 23).

Nesse sentido, a nossa proposta é compreender essa cena como uma rede, em constante reconfiguração, que envolve elementos humanos e não humanos que gravitam em torno de produções eletrônicas marcadas pelas sonoridades graves em Salvador e algumas cidades do interior baiano. Por conta desse caráter dinâmico inerente aos processos de construção de alianças no campo da música, esclarecemos que a presente análise tem um caráter contextual e contingencial e refere-se, mais especificamente aos fluxos e movimentos que marcaram esse agrupamento ao longo do ano de 2014, ainda que muitas informações de fatos e eventos anteriores apareçam, como forma de contextualizar tais práticas musicais. A pretensão não é desenvolver um mapeamento exaustivo da cena *bass* baiana, mas discutir suas estratégias, lógicas produtivas e pontos distintivos a partir das contradições, tensões e disputas identificadas.

A escolha pelo estudo dessa cena decorre do fato de que se trata de um fenômeno recente, cuja visibilidade na crítica especializada ocorreu com mais ênfase ao longo do último ano, resultando em debates sobre seus limites, traços compartilhados e possíveis classificações. Esse momento de incertezas, no qual ações e relações ainda não estão cristalizadas e os problemas estabilizados, é ideal para identificar os atores e as práticas envolvidos na formação das cadeias produtivas e dos circuitos culturais da *bass music* na Bahia.

Na tarefa de traçar a trama que compõe a cena musical em questão, optamos pela interlocução entre trabalhos dos Estudos Culturais, de Comunicação e Música, e a Teoria Ator-Rede. É preciso reconhecer, entretanto, que essa articulação já havia sido sugerida pelo próprio Will Straw como forma de capturar toda a gama de elementos que permeia a atividade

musical, uma das prerrogativas da própria ideia de cena. Em entrevista concedida ao professor Jeder Janotti Júnior (2012a, p. 5), o pesquisador canadense afirma que

Como já afirmei, a falta de metodologia rigorosa é intrínseca à noção de ‘cena’ na medida em que a natureza dos laços que esta postula entre várias práticas, estilos e valores nunca pode ser engessada em uma fórmula. [...] o termo pode servir como uma espécie de significante flutuante dentro de outros marcos de análise (como a teoria da circulação ou teoria do ator-rede) no intuito de equilibrar a tendência desses marcos a produzirem modelos excessivamente rígidos de prática cultural.

A sugestão do professor canadense já foi testada por outros pesquisadores, especialmente Sá (2013) e Janotti Júnior (2014). Assim como os trabalhos desses autores, esta dissertação busca entender as cenas como espaços dinâmicos e heterogêneos que, mesmo articulando produções musicais que compartilham linhas estéticas e mercadológicas semelhantes, se mostram como um emaranhado de diferentes opiniões e singularidades individuais que muitas vezes são atenuadas em prol de uma identidade coletiva.

Não deixa de ser importante lembrar ainda que outra contribuição da TAR para os trabalhos de cenas possui um caráter prescritivo, pois se ao trabalhar com redes o pesquisador deve ter em mente que as redes são, em parte, construções do próprio trabalho da pesquisa, com as cenas isso não é tão diferente. Muitas vezes, é por meio dos aportes analíticos que peças que pareciam dispersas ganham coerência e densidade o suficiente para fazer emergir de modo coeso as cenas musicais.

Para viabilizar o estudo proposto, a dissertação está estruturada em três capítulos. Parte-se de uma reflexão mais ampla sobre o próprio caráter coletivo da música, o processo de formação e a natureza híbrida dos agrupamentos musicais, bem como as interações que ocorrem entre seus diversos elementos, para, posteriormente, materializar as proposições no caso específico da cena baiana de *bass music*.

O primeiro capítulo aponta a necessidade de compreender as cenas como uma proposta de abordagem performativa dos agrupamentos musicais. Demonstra-se que os contornos imprecisos que permeiam esse operador analítico, ao contrário de desabonarem o seu emprego, revelam exatamente sua proficuidade: a busca pelos múltiplos fatores que podem influenciar na constituição dinâmica de vínculos no campo musical. Como primeira aproximação do nosso estudo de caso, apresenta-se uma breve trajetória da *bass music* – termo guarda-chuva que abarca uma série de gêneros e subgêneros da música eletrônica e que

serviu para agenciar uma série de práticas, atores e processos de distinção em diferentes tecidos urbanos.

Com base nos principais conceitos da Teoria Ator-Rede, o segundo capítulo sugere que as cenas musicais são resultado da ação e do engajamento de elementos humanos e não humanos, que devem ser igualmente considerados nas análises. O desenvolvimento de uma Cartografia de Controvérsias é o caminho apresentado para identificar a diversidade de componentes que constitui as redes que formam esses agrupamentos.

No terceiro e último capítulo, busca-se com base nos rastros de existência da cena de *bass music* baiana (reportagens, coletâneas, páginas em *sites* de redes sociais, entrevistas etc.) elencar seus principais atores e fluxos. A análise reside, sobretudo, nos debates sobre estratégias de produção e circulação musical, questões estéticas e rotulações, destacando ainda o caráter midiático do fenômeno.

Por fim, procura-se refletir sobre o alcance e os limites da ideia de cena a partir da análise e reflexões sobre o percurso analítico que serviu de alicerce para a dissertação que aqui se apresenta.

2 POR UMA ABORDAGEM PERFORMATIVA DOS AGRUPAMENTOS MUSICAIS

Entre suas múltiplas dimensões, a música articula de maneira contrastante, mas complementar, aspectos públicos e privados que são vivenciados, na maioria das vezes, concomitantemente. Por um lado, as expressões musicais estão ligadas ao âmbito individual, atuando como dispositivos que expressam visões de mundo e agenciam sentimentos, emoções e memórias. Ao mesmo tempo, estão vinculadas a experiências coletivas – celebrações religiosas, cerimônias fúnebres, festas populares e festivais, entre outras – estabelecendo laços e distinções entre as pessoas em virtude de determinadas preferências e do conhecimento de um mesmo repertório. De maneira geral, podemos afirmar que cada peça musical, por meio de seus aspectos sonoros e/ou verbais, estimula certas práticas de escuta, afeta corporalmente os ouvintes e propõe vínculos da ordem da coletividade.

Essa conexão entre público e privado atravessa os diferentes períodos do desenvolvimento formal e técnico das expressões musicais. No século XVIII, antes mesmo do advento das tecnologias de gravação e reprodução sonora, os concertos já estabeleciam rigorosas regras de conduta ao público e aos músicos e, principalmente, instituíam exigências para que um determinado indivíduo pudesse fazer parte desse tipo de celebração musical. De acordo com Iazzetta (2009, p. 51),

Essa aceitação, como em qualquer tipo de grupo fechado ou seita, está geralmente vinculada a duas variáveis: em primeiro lugar, a prova de que o indivíduo possui uma habilidade ou um bem que o distingue das outras pessoas e por meio dos quais pode contribuir com o grupo; em segundo lugar, a existência de um conhecimento mínimo de regras de conduta e do repertório daquele grupo.

O surgimento dos meios de registro, a partir do início do século XIX, possibilitou que a música fosse introduzida também no ambiente doméstico e tivesse seu consumo ampliado. Com isso, cresceu também a possibilidade de formação de comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008), conectando pessoas que, mesmo dispersas geograficamente, consomem os mesmos produtos musicais e possuem visões semelhantes sobre questões como criatividade, valor estético, mercado e identidade. Como reforça Herschmann (2007, p. 75), esse senso de compartilhamento é um dos prazeres da música pop, pois “quando compramos discos e revistas ou escutamos rádio fazemos isso com o objetivo também de nos sentir parte de uma determinada coletividade que compartilha gostos e códigos sociais”.

Na última década, a intensa popularização das tecnologias digitais impulsionou o surgimento de novos canais de produção, circulação e consumo musical que ampliaram significativamente a presença da música na vida cotidiana. Emergiram, simultaneamente, processos criativos e de fruição cada vez mais individuais e novas alternativas de sociabilidade em torno dos produtos musicais. Como apontam Janotti Júnior e Pires (2011, p. 10),

Consumir música nos dias de hoje é estar conectado a uma rede cultural que une o usuário que baixa álbuns de seus artistas favoritos na internet, o fã que vai aos shows de música de artistas da sua cidade, o jovem que, influenciado por seus ídolos, decide iniciar a prática de determinado instrumento musical, o músico que grava um disco inteiro em casa fazendo o uso de um computador, um grupo de amigos que monta uma banda, produtores culturais locais que promovem shows e amigos que se reúnem para conversar sobre suas bandas e álbuns favoritos. Enfim todas essas ações colaboram para que a música se afirme como um produto de forte presença em diferentes espaços do mundo atual.

Entretanto, como compreender essa ampla rede que se estabelece em torno das expressões musicais contemporâneas? É possível captar algum sentido, alguma lógica que explique a configuração dos agrupamentos formados por afinidades musicais? Como as associações que se formam em torno da música podem articular traços comuns de seus integrantes, sem obliterar as singularidades individuais? Quais conceitos e noções podem contribuir para o entendimento do potencial da música para aglutinar pessoas? Uma gama de pesquisadores, influenciados por referenciais teóricos distintos, tem buscado respostas para esses questionamentos, discutindo a relação entre as expressões musicais e a emergência de identificações e práticas coletivas.

Duas tendências principais costumam ser identificadas nesses estudos sobre expressões musicais e sociabilidade. De um lado, estão as pesquisas que apontam para a estabilidade e a rigidez dos agrupamentos formados em torno da música e, do outro, encontram-se os trabalhos de inspiração pós-moderna, que apostam na fluidez e efemeridade das congregações de pessoas com base em práticas musicais. Ambas as perspectivas são resultado de diferentes momentos históricos em que foram desenvolvidas e, em nosso ponto de vista, apontam para uma dualidade mais ampla: a diferença entre as abordagens ostensiva e performativa dos agregados sociais, ponto de partida da *Actor-Network Theory*, traduzida aqui como Teoria Ator-Rede (TAR).

Resultado dos esforços de um grupo interdisciplinar, formado por sociólogos, antropólogos e engenheiros ingleses e franceses, que a partir dos anos 80 engajou-se na estruturação de uma forma alternativa para a prática científica, a TAR é reflexo da busca pós-estruturalista por alternativas epistemológicas de pesquisa que não tomassem como certas a existência de estruturas sociais estáveis.

Situada como uma sociologia da ciência e da tecnologia, a TAR se expandiu para uma crítica à sociologia tendo como influências mais reconhecidas o pós-estruturalismo, a semiótica material de Foucault, os conceitos de agenciamento, rede e topografia de Deleuze e Guattari, as ideias de tradução, sujeito, objeto, espaço e tempo de Michel Serres, a etnometodologia de Garfinkel e a associologia de Gabriel Tarde. A sua ontologia se aproxima do trabalho de Alfred Whitehead e, mais recentemente, dos modos de existência de E. Souriau. O termo foi proposto inicialmente por Michel Callon (LEMOS, 2013, p. 34).

A Teoria Ator-Rede surge propondo uma redefinição da noção de social. A palavra passa a ser utilizada não como um adjetivo, em referência “a um estado de coisas estável, a um conjunto de associações que, mais tarde, podem ser mobilizadas para explicar outro fenômeno” (LATOUR, 2012, p. 17), mas para designar um movimento de associações e reunião de elementos. Nessa perspectiva, o social é algo em construção permanente, a ser especificado, pois não é possível conhecer antecipadamente a composição dos grupos, uma vez que as associações podem se redefinir constantemente e que novos elementos sempre almejam fazer parte de sua composição.

Dessa forma, a TAR preconiza que a constituição dos diversos grupos não pode ser circunscrita ao domínio ostensivo, ou seja, determinada de maneira inequívoca por um analista que observa externamente. Em contrapartida, indica que as associações são sempre passíveis de negociações e revisões. A opção é por uma definição performativa do social que “desaparece quando não é mais representado – ou, caso permaneça, isso significa que outros atores entraram em cena. E essa cena, por definição, não pode ser o “mundo social”, pois ele próprio fatalmente precisa de renovação” (LATOUR, 2012, p. 63).

Ao pesquisador cabe acompanhar o processo de formação dos grupos, com especial atenção aos debates sobre as origens, as relações e a natureza dos componentes do social, identificando os meios que proporcionam sua subsistência e não sua substância. A TAR traduz uma “visão ontológica que considera os seres como plurais, como trajetórias se realizando enquanto movimentos de alteração em busca de sua manutenção” (LEMOS, 2013, p. 32). Dessa forma, essa perspectiva analítica pode ser útil para compreender “aquilo que não

possui qualquer substância a priori e cuja existência precisa ser constantemente reafirmada para que possa continuar a existir” (LATOUR, 2012, p. 14), como os agrupamentos musicais.

Um olhar atual sobre as principais caracterizações dos agrupamentos sociais que se aglutinam ao redor da música permite perceber que os conceitos de subculturas e de comunidades estariam ligados a uma visão ostensiva do social, enquanto a noção de cenas musicais pressupõe um enfoque performativo da relação entre música e coletividade e, por isso, pode aproximar-se dos pressupostos teórico-metodológicos da Teoria Ator-Rede.

2.1 SUBCULTURAS E COMUNIDADES

Ainda que bastante diferentes entre si, os trabalhos desenvolvidos sob a concepção que denominamos ostensiva compartilham a visão de que os grupos formados em torno da música seriam resultado de fatores externos já determinados a priori. Tais correntes teóricas tendem a simplificar essas associações e, a despeito de toda a complexidade e controvérsia que as constitui, vê-las como caixas-pretas.

A expressão caixa-preta é usada em cibernética sempre que uma máquina ou um conjunto de comandos se revela complexo demais. Em seu lugar, é desenhada uma caixinha preta, a respeito da qual não é preciso saber nada, senão o que nela entra e o que dela sai. [...] Ou seja, por mais controvertida que seja sua história, por mais complexo que seja seu funcionamento interno, por maior que seja a rede comercial ou acadêmica para a sua implementação, a única coisa que conta é o que se põe nela e o que dela se tira (LATOUR, 2000, p. 14).

A metáfora da caixa-preta é produtiva, pois remete a um cenário ordenado e permanente, no qual as propriedades internas dos grupos – suas lógicas de pertencimento e práticas culturais – não contam, uma vez que as formas de solidariedade estabelecidas entre seus integrantes podem ser explicadas, inquestionavelmente, baseando-se em estruturas externas predominantes, sejam elas econômicas, culturais, políticas ou materiais. Mesmo que toda associação apresente uma tendência de tornar-se uma caixa-preta, o interessante é sempre considerar os diversos elementos que estão estabilizados e identificar o processo de construção das associações.

Introduzida pela Escola de Chicago, como um meio de compreender sociologicamente questões como criminalidade e desvio, a ideia de subcultura é um exemplo de abordagem ostensiva dos fenômenos sociais, de uma predisposição para observá-los como caixas-pretas. A teoria subcultural ganhou projeção no final da década de 70 e início dos anos 80, após ter

sido adotada pelos teóricos do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos de Birmingham (CCCS), como uma ferramenta para estudar os grupos da juventude britânica – *teds*, *mods* e *punks* – no período do pós-guerra. Em geral, esses estudos consideravam que tais grupos eram formados necessariamente por jovens pobres e, por isso, deviam ser interpretados como expressão cultural e simbólica de uma determinada classe social. Gelder e Thornton (1997, p. 4) reconhecem essa característica:

De fato, o prefixo ‘sub’, que remete a uma categoria mais baixa ou secundária em relação à entidade que ela modifica, nos dá uma pista para uma das pressuposições principais dessa tradição de pesquisa — ou seja, que os grupos sociais investigados em nome das ‘subculturas’ estão subordinados, subalternos ou são subterrâneos (GELDER; THORNTON, 1997, p. 04)¹.

No livro “*Subculture: The Meaning of Style*” (1979), Dick Hebdige dedicou-se à análise do punk, movimento que emergiu no Reino Unido por volta de 1976. Na obra, o autor aponta que o vestuário (composto por peças escuras, coturnos pesados, alfinetes em diversas partes da roupa e do corpo) e a produção musical do grupo (caracterizada por uma estética mais visceral, com canções de curta duração, vocais gritados, letras com palavras de ordem, harmonia simples e poucos acordes) simbolizavam, num nível mais profundo, respostas culturais dos jovens aos problemas ocasionados por sua experiência de classe. Anteriormente, em *Resistance Through Rituals* (HALL; JEFFERSON, 1976), coletânea de artigos considerada um marco na consolidação da perspectiva subcultural, os *skinheads* e os rastafaris já haviam sido objeto de estudos que consideravam que tais grupos desenvolviam um conjunto de práticas constituído por expressões culturais diferenciadas, determinadas, sobretudo pela classe social dos participantes.

Apostando no papel ativo na constituição de sua identidade, Birmingham buscou demonstrar como o processo estava totalmente interligado a variantes econômicas e sociais que a classe trabalhadora inglesa, de onde esses grupos se originaram, experimentava à época. Sua análise de base marxista buscou relacionar a situação de subordinação de classe – daí surge o rótulo de subculturas – com os impulsos consumistas produzidos por um mercado exclusivamente juvenil que então se inaugurava. A organização em grupos, guiados a partir de afinidades em matéria de indumentária, música e

¹ Todas as traduções são de responsabilidade do autor do trabalho. No original: In fact, the 'sub' prefix, which refers to a lower or secondary category in relation to the entity that it modifies, gives us a clue to one of the main assumptions of this research tradition - that is, that social groups investigated on behalf of 'subcultures' are subordinated, subaltern or are underground.

comportamento, era uma resposta muito particular à relação complexa entre essas variáveis (GARSON, 2009, p. 52).

Ao mesmo tempo em que reconhecia o caráter original das expressões juvenis, o CCCS de Birmingham, de certa forma, simplificava a explicação para esse ímpeto de autenticidade ao argumentar que as subculturas eram grupos coerentes e estáveis que representavam estratégias de resistência da juventude britânica trabalhadora para as suas circunstâncias estruturais de vida. Dessa forma, os trabalhos desenvolvidos tomando como base esse conceito não problematizavam de modo aprofundado a criação dos vínculos sociais.

Posteriormente, essas afirmações foram diversas vezes contestadas (BENNET, 1999; HESMONDALGH, 2005; MUGGLETON, 2000, dentre outros). Os trabalhos desenvolvidos a partir desse operador analítico receberam intensas críticas por considerarem uma subcultura como uma socialização cercada por linhas rígidas de divisão em relação à outra cultura, esta dominante, homogênea e de proporções nacionais. Ou seja, eles distinguiam uma cultura menor dentro de outra mais ampla, ambas coerentes e fixas. Apesar de atrelar música, juventude e resistência aos jovens oriundos da classe operária, muitos dos trabalhos sobre subcultura não observavam que parte dos integrantes desses grupos não era de origem trabalhadora, nem apresentavam inflexões políticas. Logo, tais grupos não poderiam ser interpretados apenas como manifestações simbólicas de uma determinada classe social, com o objetivo de se contrapor à cultura dominante. Além disso, a massificação progressiva das expressões culturais problematizou a distinção rígida entre práticas consideradas marginais e as que ocupam posições hegemônicas, pois, ainda que a música popular se configure como um elemento social distintivo, as formas culturais estão cada vez mais próximas dos imperativos comerciais e do consumo amplo. Por fim, a “juvenilização” das associações construídas com base em gostos e padrões de consumo musical também foi refutada, uma vez que fãs e músicos de diversas faixas etárias permanecem como participantes ativos dessas coletividades.

Assim como a proposição de subcultura, a noção de comunidade também está ligada a uma abordagem ostensiva, que pressupõe a existência de uma relação profunda e dura entre música e suas apropriações por indivíduos no cotidiano. A produção musical circunscrita em um determinado contexto geográfico seria um meio pelo qual os indivíduos se reconheceriam como integrantes de uma localidade específica, uma forma de ancoragem simbólica das identidades dos indivíduos que vivem em determinada região, que possuem um passado comum e, por isso, estabelecem um vínculo comunitário. A ideia de comunidade pressupunha

a existência de atividades musicais de arranjo estável e experimentadas como um legado histórico específico dotado de um único idioma.

Deste ponto de vista, uma conexão compartilhada, com um estilo musical criado localmente torna-se uma metáfora para a comunidade, um meio através do qual as pessoas articulam o seu sentimento de união através de uma justaposição particular de música, identidade e lugar (BENNETT, 2004, p. 224)².

A prática de buscar referências de estilo, estabelecendo relações diretas entre as cidades onde as músicas são produzidas e seus aspectos formais (melodia, harmonia e letra), é comum entre jornalistas, acadêmicos e fãs. Muitas vezes, essa analogia é reforçada pelos próprios artistas que, ao longo de entrevistas, em capas de álbuns ou em videoclipes, ressaltam a influência de alguns ambientes em sua produção musical. Entretanto, essas referências podem ultrapassar a localidade e produzir alianças musicais intercomunitárias, contribuindo na formação de grupos de afinidade com indivíduos dispersos em diferentes partes do mundo, que se identificam mais intensamente com sonoridades originadas em lugares distantes do que com expressões musicais oriundas de sua cultura local. Connell e Gibson (2003, p. 105) destacam que “embora alguns lugares tenham razões justificáveis para ‘reivindicação’ de sua própria herança musical, [...] poucos lugares, nos últimos tempos, têm mantido exclusivamente um determinado som ou gênero, mesmo por um breve período”³. O jazz de Nova Orleans, o grunge de Seattle e o blues de Chicago são exemplos de expressões que mesmo com intensas marcas locais, resultaram de fluxos culturais de origens diversas e foram apropriadas em diversos países, negociando com outras referências e favorecendo a formação de grupos de aficionados pelo mundo.

Posto isso, pode-se afirmar que ambas as concepções – subcultura e comunidade – insistem no caráter essencialista das coletividades musicais. A falha é justamente partir das essências, das supostas (e inexistentes) substâncias dos grupos analisados. Como apontamos, tais fenômenos não podem ser explicados como enquadramentos genéricos, mas apenas pelas dinâmicas das associações geradas em determinados momentos. De outra forma, perdemos justamente a rede (as articulações), os vínculos em prol de uma interpretação generalista e, na maioria das vezes, equivocada.

² No original: From this point of view, a shared connection with a locally created musical style becomes a metaphor for community, a means through which people articulate their sense of togetherness through a particular juxtaposition of music, identity and place.

³ No original: While some places have justifiable reasons to ‘claim’ musical heritage as their own, [...] few places, in recent times, have exclusively maintained a particular sound or genre for even a brief period.

Em síntese, os conceitos de subcultura e de comunidade apontam para uma definição ostensiva⁴ do potencial coletivo da música, pois: a) buscam definir as propriedades que são características dos agrupamentos musicais e que poderiam explicar os vínculos existentes entre os atores e sua evolução, embora na prática elas sejam difíceis de identificar; b) consideram que todos os integrantes de determinado grupo, independente de sua natureza, têm sua atividade restringida, visto que eles são somente parte de uma associação maior; c) os atores são informantes úteis para aqueles que buscam os princípios que mantêm o grupo unido, mas, visto que eles são apenas parte de algo maior, são somente informantes e não deveriam ser tão confiáveis porque eles nunca veem o todo; e d) com uma metodologia adequada, os pesquisadores podem tornar claras as opiniões dos atores, crenças, ilusões e comportamentos para descobrirem as características peculiares de determinada coletividade musical e relacioná-la ao todo.

Assim, a aposta em demarcações identitárias rígidas, a crença na formação dos agrupamentos apenas com base na questão de classe social e/ou geográfica e a falta de flexibilidade dos conceitos apresentados resultaram em uma série de tentativas de formulação de modelos analíticos alternativos para a compreensão do significado coletivo da música no cotidiano das pessoas. Com a intensificação do processo de globalização, a partir do final da década de 80 e início dos anos 90, as críticas às perspectivas de subcultura e de comunidade, como meios de compreensão da apropriação coletiva da música, ganharam ainda mais vigor.

Nesse período, os avanços tecnológicos motivaram mudanças nas relações entre os sujeitos, acelerando as formas de comunicação, comércio e deslocamento e, conseqüentemente, ampliando substancialmente a interação entre culturas diferentes. Em geral, tornou-se mais fácil o intercâmbio, a socialização e a discussão de ideias numa esfera intercultural, como propõe Canclini (2009, p. 17):

De um mundo multicultural – justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação – passamos a outro, intercultural e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a diversidade de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito, que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: multiculturalidade supõe aceitação do heterogêneo; interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos.

⁴ Trata-se de uma adaptação da caracterização que Latour (1986, p. 272) faz da abordagem ostensiva do social, aproximando-a das agregações construídas em torno da música.

Nesse contexto de transformações constantes e rápidas, marcado pela falta de essencialismo e pela interação intensa entre diferentes grupos, surgiram questionamentos sobre valores e ideologias, até então, consolidados e a constatação de que as identidades estavam em crise. Como implicações desse novo panorama, os indivíduos tornaram-se mais livres de laços culturais distintivos e significativos, podendo optar entre pontos de identificação diversos e transitórios, com base na imensa gama de produtos culturais em oferta.

Gradualmente, as formas tradicionais de identificação coletiva foram substituídas por escolhas pessoais e, como resultado, o sujeito passou a apresentar uma identidade fragmentada e efêmera, construída a partir de várias referências. Essa substituição de identidades coletivas fixas por uma pluralidade de identificações temporárias problematizou a concepção de uma esfera cultural formada por grupos e classes que se oporiam radicalmente.

A modernidade foi uma era de coletividades claramente diferenciadas, mas internamente homogêneas. A pós-modernidade, no entanto, parece implicar o inverso desse processo: a fragmentação interna atingiu tais proporções que as fronteiras entre coletividades culturais estabelecidas parecem quebrar. (MUGGLETON, 1997, p. 191)⁵.

Surgiram então os estudos pós-subculturalistas, buscando atualizar a relação entre música e sociabilidade em um momento marcado por tensões e diálogos entre referências culturais globais e locais. Como resultado, surgem novos termos apontando para a formação de identidades mais flexíveis e para o estabelecimento de rótulos cada vez mais dinâmicos. Canais, estilos de vida, neotribos e cenas musicais foram algumas das expressões criadas para dar conta das coletividades contemporâneas baseadas na música. Entre todas elas, os estudos das cenas musicais têm ganhado destaque, tanto pela quantidade de trabalhos que adotam a noção em referência às diversas implicações da produção e do consumo da música, como também pelo intenso debate gerado em torno das vantagens e limites de utilização do termo.

⁵ No original: Modernity was an era of clearly differentiated, yet internally homogenous, collectivities. Postmodernity, however, appears to entail the inverse of this process: internal fragmentation has reached such proportions that the boundaries between established cultural collectivities appear to be breaking down.

2.2 CENAS MUSICAIS

O interesse pela ideia de cena musical nos campos da Comunicação e dos Estudos Culturais se deve, principalmente, ao fato da expressão possibilitar um olhar abrangente sobre a gama de elementos e práticas que permeiam a música popular massiva. Questões estéticas, midiáticas, mercadológicas, econômicas e afetivas, decorrentes das práticas musicais contemporâneas, estão circunscritas nesse importante operador analítico. A ampla aceitação e o emprego difuso da noção de cena são destacados por Sá (2013, p. 27):

Utilizada com diferentes acepções por aqueles que compartilham laços e afetos a partir da paixão por um gênero musical, pelos jornalistas dos cadernos culturais ou por pesquisadores acadêmicos, ela [a noção de cena musical] tornou-se uma flexível categoria para lidar com diferentes expressões das redes musicais que se espalham pelo tecido urbano e lidam com a multiplicidade de informações, com o dinamismo dos laços afetivos e com as múltiplas alianças construídas em torno da música.

Embora já houvesse sido utilizada anteriormente, em um sentido amplo, por estudiosos de música, a noção de cena foi introduzida efetivamente no meio acadêmico no início dos anos 90, a partir das discussões do pesquisador canadense Will Straw, como uma das perspectivas para compreender as lógicas de pertencimento fluídas e transitórias. O autor manteve o sentido original do termo, cujas primeiras referências podem ser localizadas na década de 1940. Na época, jornalistas norte-americanos utilizaram a expressão para caracterizar a efervescência cultural em torno do Jazz. Posteriormente, o termo ganhou projeção e passou a figurar na imprensa como uma referência recorrente às atividades musicais presentes em determinados espaços urbanos e suas relações com os campos econômicos, culturais e sociais.

Em artigo publicado no periódico *Cultural Studies*, como resultado da conferência *The Music Industry in a Changing World*, Straw capturou a produtividade da acepção jornalística, apontando para a possibilidade da convivência de diferentes práticas musicais em um mesmo espaço geográfico e as diferentes relações decorrentes das alianças estabelecidas entre os atores do campo da música. Para o autor, cena se refere a um determinado grupo e redes de alianças e interações que existem em determinado espaço cultural que se relacionam de múltiplas formas mediante práticas de troca e fertilização. Analisando a circulação do rock alternativo e da dance music em diferentes cidades, o autor questionava a crença na existência de uma uniformidade nas culturas musicais locais. Assim, a primeira sistematização da noção

de cena partiu de uma crítica a referenciais teóricos anteriores utilizados em pesquisas sobre música, sobretudo a noção já apresentada de comunidade musical.

Como ponto de partida, é possível colocar uma cena musical como distinta, de modo significativo, da velha noção de comunidade musical. A última pressupõe um grupo populacional cuja composição é relativamente estável – de acordo com uma ampla gama de variáveis sociológicas – em que o envolvimento com a música toma a forma de uma contínua exploração de um ou mais idiomas musicais pronunciados que são enraizados dentro de uma herança geográfica e histórica específica. Uma cena musical, em contraste, é um espaço cultural em que uma diversidade de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras em meio a uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias, de mudanças e hibridismos. O senso de propósito articulado dentro de uma comunidade musical normalmente depende de uma aliança afetiva entre duas condições: de um lado, práticas musicais contemporâneas, de outro, a herança musical que parece tornar a atividade contemporânea apropriada a um determinado contexto. Dentro de uma cena musical, o mesmo senso de propósito é articulado em meio às formas de comunicação através das quais a construção de alianças musicais e o desenho das fronteiras musicais tomam forma. O modo como as práticas musicais dentro de uma cena se vinculam aos processos históricos de mudança ocorre dentro de uma cultura musical ampla que também é uma base significativa do modo como essas formas são posicionadas dentro da cena em nível local (STRAW, 1991, p. 494)⁶.

Como a descrição de Straw sugere, as cenas articulam influências locais e globais ressaltando que a música é inseparável da dinâmica mais ampla do processo social. Logo, a ideia de cena é uma tentativa de abordar a fusão entre produção musical, práticas de consumo e sensibilidades cotidianas em uma diversidade de contextos marcados pelo fluxo de produtos culturais de origens distintas.

A ênfase na ação que as expressões musicais proporcionam contribui fundamentalmente para a rentabilidade teórica da perspectiva das cenas musicais. Ao elaborar

⁶ No original: As a point of departure, one may posit a musical scene as distinct, in significant ways, from older notions of a musical community. The latter presumes a population group whose composition is relatively stable – according to a wide range of sociological variables – and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically-specific historical heritage. A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices co-exist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. The sense of purpose articulated within a musical community normally depends on an affective link between two terms: contemporary musical practices, on the one hand, and the musical heritage which is seen to render this contemporary activity appropriate to a given context, on the other. Within a musical scene, that same sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of musical boundaries take place. The manner in which musical practices within a scene tie themselves to processes of historical change occurring within a larger international musical culture will also be a significant basis of the way in which such forms are positioned within that scene at the local level.

a noção, Straw articulou os conceitos de campo de Bourdieu (1983), lógicas das mercadorias de Miège (1989) e de práticas cotidianas de De Certeau (1994), pois “estava preocupado tanto com o movimento e o desenvolvimento de circuitos de estilo (que incluem etapas de produção, circulação e consumo), quanto com os tipos de mundo nos quais as pessoas viviam sua relação com a música” (JANOTTI JÚNIOR, 2012a, p. 9).

Assim, as cenas são derivadas de identificações entre indivíduos que compartilham inclinações estéticas, ideológicas ou mercadológicas semelhantes. Nesse sentido, devemos ter em mente que esses agrupamentos não são fruto apenas de interações afetivas, mas também daquelas estabelecidas pelas lógicas de produção e comercialização da indústria musical, com o objetivo de explorar mercados cada vez mais segmentados. Como exemplo, temos as cenas locais de música independente que, por mais que não se desenvolvam baseando-se em um gênero determinado e estejam geograficamente dispersas, estão conectadas entre si por meio de práticas comuns e de redes econômicas e de comunicação, além de apresentarem singularidades em cada cidade ou país onde se desenvolvem.

Frequentemente, nos deparamos com afirmações de artistas, críticos especializados, produtores culturais e amantes da música, de maneira geral, sobre o surgimento de novas cenas. São relatos que demonstram como determinadas práticas musicais se relacionam com o espaço urbano, contribuem para mudar a realidade local e mobilizam atores, direta e indiretamente, para a consolidação de uma cultura. Em matéria publicada em O Globo, por exemplo, o jornalista Carlos Albuquerque apresenta a nova cena musical carioca, apontando referências sonoras, modos de produção, locais de circulação, artistas e bandas de destaque.

Unindo rock, pop e eletrônica, uma jovem cena musical se forma na cidade, plugada em sintetizadores e marcada por uma forte teia de colaborações. Pelos elos dessa teia, desenrola-se um novíssimo ecossistema musical que tem o Rio de Janeiro como habitat. Ele envolve bandas e artistas ligados no som de sintetizadores, produzindo uma suave mistura de rock, pop e eletrônica, e que começa a gerar frutos por toda a parte. É a geração dos anos 2010 — independente, atuante e colaborativa — entrando no sistema. No seu DNA, poucos sinais dos templates usados pelas turmas anteriores para moldar seu som — como Los Hermanos ou Strokes, referências comuns da classe de 2000. Em vez disso, sonoridades que passeiam pelo synth pop oitentista de New Order, Depeche Mode e Pet Shop Boys e desembocam nos atuais Hot Chip, James Blake e Beach House. São os múltiplos recheios da massa sonora criada por essa turma de vinte e poucos anos, que bate ponto em lugares como a Comuna e o Circo Voador, e tem a canção, e não as pistas de dança, como fronteira final, seja com letras em português

(Mahmundi, Tereza) ou em inglês (Opala, Secchin, Apollo)⁷ (ALBUQUERQUE, 2013, ONLINE).

Como demonstra o trecho da matéria citada, nas cenas musicais, identidades e tradições locais interagem com repertórios translocais compartilhados, demonstrando o cosmopolitismo e a instabilidade das identidades culturais na atualidade. Além disso, o sentimento de pertencimento de grupo pode resultar tanto de interesses afetivos e estéticos, como ocorre no caso da nova produção musical carioca, quanto de critérios mais tradicionais (classe e etnia, por exemplo).

O grau de comprometimento dos indivíduos com uma cena musical também é variável e não é incomum o atrelamento a grupos diferentes ao longo da vida. Ainda que as preferências musicais orientem algumas escolhas pessoais e formas de socialização, na maioria das vezes elas não possuem a capacidade de definir os modos de vida de forma permanente e indissolúvel. Assim, pode-se perceber que múltiplos determinantes atuam na conformação das manifestações culturais coletivas.

Por conta dessas características, o trabalho acadêmico sobre cenas se desenvolveu de uma maneira multifacetada, abrangendo pesquisas sobre experiências estéticas, identitárias e de consumo. Em sua leitura da noção de cena, Sá (2011) aponta três características produtivas dessa expressão como moldura analítica para analisar a diversidade de novas produções musicais e a maneira como as comunidades de gosto lidam com o fluxo e o excesso informacional:

Primeiramente porque aponta para a flexibilidade e fluidez das práticas musicais contemporâneas, ressaltando os vetores de fluxo, movimento e mutabilidade das identidades pós-modernas, sem, no entanto, abrir mão de uma unidade cultural flexível que possa circunscrevê-las. Trata-se, pois, de uma noção que pode indicar, ao mesmo tempo, a direção de um movimento e sua escala, sem a rigidez que a noção de subcultura, atrelada a discussões de classe e cultura parental, apresenta; nem a excessiva flexibilidade de conceitos pós-modernos tais como neotribos ou canais, que se tornam poucos operativos por ignorarem a centralidade dos processos de classificação e suas disputas simbólicas como elementos de construção identitária e de sociabilidade. Em segundo lugar [...] porque esta expressão evoca ao mesmo tempo a intimidade de uma comunidade e o fluido cosmopolitismo da vida urbana, podendo assim ser utilizada para descrever unidades culturais cujos limites são invisíveis e elásticos. Assim, à concepção de comunidade a noção acrescenta dinamismo; e à vida urbana cosmopolita, ela reconhece “uma vida interior e secreta” constituída por movimentos microscópicos e locais dos grupos que ainda não ganharam

⁷ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/apollo-opala-mahmundi-sao-alguns-dos-nomes-do-novo-som-que-embala-rio-8546919>>. Acesso em: 06 nov. 2014.

visibilidade espetacular ou midiática. Além disto, no caso de cenas locais inspiradas em movimentos globais [...] a expressão é produtiva justamente porque circunscreve uma unidade local sem se esquecer de seus vasos comunicantes com a esfera global. Em terceiro lugar, porque ela revelou-nos apta a um produtivo diálogo com outras discussões em torno da noção de valor e gênero musical [...] que também nos são muito caras (SÁ, 2011, p. 152-153).

Entretanto, as mesmas particularidades apontadas para justificar sua utilização são consideradas, por outros autores, como fragilidades da ideia de cena. A impossibilidade de empregar o termo como um conceito de contornos precisos é criticada por Trotta (2013). O autor resgata uma das definições de Will Straw que, em entrevista concedida à Janotti Júnior (2012a), caracteriza de forma evasiva a noção de cena, como “esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos” (p. 9). Com base nessa definição, Trotta afirma ser difícil pensar em práticas musicais que não poderiam, a princípio, ser associadas à noção de cena. Janotti Júnior (2012b, p. 255) ressalta que essa amplitude é frutífera e cena deve ser pensada como uma “ideia que permite nomear experiências e atravessamentos estéticos, econômicos e identitários relacionados aos processos comunicacionais da música popular massiva”.

A utilização do termo para se referir tanto a um local limitado como também a fluxos espaciais mais complexos de filiação musical é o alvo dos comentários de Hesmondalgh (2005). O pesquisador defende que os trabalhos feitos sobre cenas têm fornecido informações úteis para compreender o papel que o espaço desempenha na produção e no consumo musical, entretanto destaca que o emprego do termo de maneiras diferentes denota uma imprecisão em sua própria formulação acadêmica. Para ele, mesmo que as fronteiras entre os grupos de afinidade musical sejam cada vez mais imprecisas, os processos de distinção e definição que marcam a formação dessas coletividades precisam ser capturados nas análises.

Os subculturalistas CCCS podem ter superestimado o contorno limitado e a permanência das identidades de grupo que eles estavam estudando, mas oferecer simplesmente instabilidade e provisoriedade como alternativas não nos leva muito longe. Nós precisamos saber como os limites são constituídos, não simplesmente que eles são menos nítidos do que vários escritores têm assumido (HESMONDALGH, 2005, p. 24)⁸.

⁸ No original: The CCCS subculturalists might have overestimated the boundedness and permanence of the group identities they were studying, but simply to offer instability and temporariness as alternatives does not get us very far. We need to know how boundaries are constituted, not simply that they are fuzzier than various writers have assumed.

A substituição de identidades coletivas por uma pluralidade de identificações em constante mudança, comum nas abordagens pós-modernas da cultura, é o foco das críticas de Paul Hodkinson. No livro “*Goth: Identity, Style and Subculture*”, lançado em 2002, o escritor alerta para o perigo da generalização e da falta de dados empíricos sobre identificações e coletividades que giram em torno dos produtos musicais. Utilizando o exemplo dos góticos, que apresentam uma relativa estabilidade e regras rigorosas de pertencimento, ele condena a crença de que não existem mais agrupamentos culturais substantivos ou distintivos e sugere o uso da noção de cena musical não como uma alternativa superior à subcultura, mas para descrever diferentes fenômenos. Para o autor, a concepção de que a fluidez marca praticamente todas as práticas musicais contemporâneas é um equívoco que pode limitar o valor teórico do termo.

Há certamente algum valor no reconhecimento da teoria pós-moderna do caráter desorganizado da proliferação de produtos e imagens no capitalismo tardio, e em sua ênfase sobre os laços crescentes entre identidades sociais e uma variedade em constante mudança de diversos híbridos de consumo. Segue-se daí que algumas identidades são susceptíveis de tornar-se fragmentadas e maleáveis, e que certas fronteiras culturais, incluindo as relacionadas ao estilo, podem tornar-se menos claras e permanentes. No entanto, seria um erro generalizar tais observações úteis em uma teoria universal, sugerindo que todas as fronteiras culturais são, ou serão em breve, totalmente desgastadas, ou que o pertencimento a um grupo, identidade coletiva e significado cultural estão se tornando irrelevantes (HODKINSON, 2002, p. 18)⁹.

Como orienta o trecho destacado, a ênfase na fluidez pode ser justificada em alguns casos, mas a generalização resulta na compreensão equivocada de grupos que não apresentam essa característica. Dessa forma, o uso de outros termos para compreender as dinâmicas de filiação musical pode ser útil em determinados fenômenos e em contextos específicos, permitindo diferenciar os grupos que são predominantemente efêmeros dos que implicam maiores níveis de compromisso, continuidade e distinção. “Cabe sublinhar que, não só o emprego da noção de cena não é universal, mas também que esta pode ser utilizada de forma

⁹ No original: There is surely some value in postmodern theory’s recognition of the disorganized character of the proliferation of products and images in late capitalism, and in its emphasis on the increasing ties between social identities and an ever-changing array of diverse and hybrid consumables. It follows from this that some identities are liable to become fragmented and malleable, and that certain cultural boundaries, including those related to style, may become less clear and permanent. However, it would be mistaken to generalize such useful observations into a universal theory by suggesting that all cultural boundaries are, or will soon be, entirely eroded, or that group belonging, collective identity and cultural meaning are becoming irrelevant.

articulada a alguns destes conceitos [subcultura, comunidade e neotribalismo] mais recorrentemente utilizados no meio acadêmico” (HERSCHMANN, 2013, p. 49) ¹⁰.

Assim, tentando sintetizar o debate, o ponto a demarcar é que a concepção de cenas musicais aponta para uma abordagem performativa dos fenômenos musicais, permitindo circunscrever diferentes grupos de afinidade e compreender a dinâmica de formação de vínculos entre os diversos atores heterogêneos que gravitam no campo musical, bem como o desenvolvimento de práticas afetivas, estéticas, culturais, econômicas e políticas. Trata-se de um contraponto à aplicação de estruturas e agências previamente definidas por uma essência para explicar a dinâmica das associações musicais. A perspectiva das cenas permite analisar, semiótica e sociologicamente, os múltiplos fatores que podem influenciar na constituição de alianças com base na música e os diálogos e tensões decorrentes desses agrupamentos. No traçado dessas redes, podem ser identificados tanto grupos em que os laços são mais fortes e duradouros, como aqueles em que o sentido de pertencimento é mais volátil.

Partindo da proposição de Latour (1986) e adaptando-a ao debate proposto, a ideia de cenas implica um estudo performativo das coletividades musicais, pois: a) é impossível, a princípio, definir a lista de características de determinado agrupamento musical, embora, na prática, seja possível fazê-lo; b) os atores definem constantemente, para eles mesmos e para os outros, a cena da qual fazem parte, como ela se constitui e quais são seus elementos; c) nenhum pressuposto de que um ator sabe mais ou menos do que qualquer outro se faz necessário. A cena é o que está em questão nas definições práticas feitas pelos atores; assim, d) pesquisadores levantam as mesmas questões que quaisquer outros atores e encontram diferentes formas de implementar a definição de cenas musicais.

Como ponto de partida para a elaboração de uma abordagem performativa, cabe recorrer a um truísmo que permeou toda a discussão apresentada até aqui: as expressões musicais atuam como principais conectores das comunidades de gosto. Os componentes sonoros e as convenções de gênero musical são responsáveis por agenciar determinados elementos sociotécnicos, acionar processos de identificação e mobilizar o conjunto de práticas que configuram as cenas. Para Janotti Júnior (2014, p. 79),

¹⁰ O movimento *Straight Edge*, por exemplo, é uma ilustração dos agrupamentos musicais nos quais a articulação entre as ideias de cena e subcultura parece pertinente. Além de trajetórias próprias de produção e consumo musical, os integrantes do movimento cultivam um estilo de vida marcado, dentre outras coisas, pela crítica ao sistema capitalista vigente; abstinência de drogas lícitas e ilícitas; hábitos alimentares veganos ou vegetarianos; boicotes a marcas que façam testes ou que utilizem derivados animais na composição de seus produtos; e atividade sexual apenas dentro de relacionamentos estáveis. Dessa forma, o *Straight Edge* apresenta um maior grau de estabilidade e demonstra como as expressões musicais podem influenciar bastante a vida cotidiana dos indivíduos e serem utilizadas como instrumentos de resistência simbólica e de resolução de problemas e conflitos.

Traçar as relações entre gêneros e cenas musicais envolve então localizar práticas sonoras (o que se ouve e em que lugar), práticas de execução/audição (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência, envolvendo tanto produtos quanto competências usuárias), práticas de mercado (como a música popular massiva circula e é embalada nos tecidos urbanos), práticas de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais) e práticas estéticas (como experiências sensíveis atreladas ao consumo de música circulam e se materializam na urbe). A concepção fluída de cena possibilita notar que os gêneros musicais antes de serem simples rótulos são modos de tentar nomear experiências sonoras.

Ainda que os processos de rotulação das produções musicais sejam marcados pela reinvenção e a atualização constantes, eles são relevantes para entender as distinções e as particularidades de uma cena, pois singularizam determinadas sonoridades dentro do universo amplo da música popular massiva, apontando para um conjunto de estruturas, códigos e valores que são reiterados cotidianamente por artistas, fãs, produtores e críticos culturais. Nomeações como a cena do rock goiano, a nova cena brasileira de música instrumental e a cena brega recifense demonstram a relação entre sonoridades específicas e a formação de cadeias produtiva e circuitos culturais. Mais uma vez, recorremos a Janotti Júnior (2014, p. 67-68), dessa vez em sua observação sobre as materializações da cena metal:

A cena metal, por exemplo, certamente é reconhecida por sonoridades de um gênero que apresenta características estilísticas específicas em qualquer lugar do planeta, mas ao mesmo tempo, essas características são negociadas e se transformam em assinaturas conformadas de acordo com territorialidades que as projetam. Assim, se o outro de uma cena metal em Salvador é a música axé, em uma cidade como Porto Alegre essa circulação sonora negociará com outras expressões musicais. Isso demonstra que os conteúdos das experiências sonoras (o som que é escutado) estão atrelados não só aos gêneros em sentido estrito, bem como aos lugares e suas delimitações acústicas.

Assim, as categorizações das sonoridades e, conseqüentemente, dos agrupamentos musicais permitem estabelecer uma relação dinâmica entre o modo como ocorre a produção e o consumo dos produtos culturais nos diversos contextos urbanos e vislumbrar o cosmopolitismo ligado a essas práticas. Nota-se um processo de mão dupla, pois ao mesmo tempo em que as cenas se formam em torno de determinados rótulos musicais, elas são responsáveis pelo processo de negociação permanente, que resulta na reconfiguração das regras e normas genéricas.

2.3 DOS PROCESSOS DE ROTULAÇÃO À FORMAÇÃO DAS CENAS: O EXEMPLO DA *BASS MUSIC*

A multiplicidade de gêneros e subgêneros da música eletrônica, campo no qual se insere o objeto da nossa pesquisa, permite vislumbrar a complexidade do processo de classificação e sua relação com as cenas musicais. O surgimento de sonoridades híbridas, mesclando diferentes estéticas musicais e explorando o potencial das novas tecnologias de edição e mixagem, resulta na busca incessante por novos rótulos que possam sintetizar as fusões e desdobramentos dos estilos eletrônicos dançantes mais consagrados, como o *house*, o *techno*, o *drum and bass* e o *trance*¹¹.

Termos como *disco-punk*, *electro*, *minimal*, *new rave* e *progressive*, alguns deles já em desuso, demonstram a intensa dificuldade de identificar elementos que possam codificar de forma sintética as produções musicais eletrônicas, distinguindo sonoridades específicas que, apropriadas culturalmente, resultam em práticas e códigos importantes para a afirmação de identidades culturais. Essa instabilidade reflete diretamente nas várias cenas de música eletrônica que, de maneira geral, sempre tiveram seu processo de rotulação relacionado à noção de gênero.

Antes de prosseguir na discussão, convém especificar, ainda que de forma muito breve, que a noção de música eletrônica que nos interessa explorar diz respeito

[à] música feita para dançar, tocada por Djs e produzida em estúdio por engenheiros de som. [...] Música explorada em termos de timbres, texturas, espacialidade, ritmo e repetição, como um componente de um sistema, que deve funcionar dentro do ambiente das festas, buscando levar as pessoas ao êxtase através da alteração e intensificação de sensações físico-corpóreas – a batida do coração, os reflexos musculares, o equilíbrio, a percepção do ambiente, dentre outras (SÁ, 2003, p. 162).

Além dessas características, reforçamos também, de acordo com Polivanov (2014), que o termo engloba expressões marcadas por uma sonoridade sintética, pela utilização de equipamentos eletrônicos (principalmente sintetizadores, *samplers*, gravadores digitais,

¹¹ É importante destacar aqui que a música eletrônica possui dois segmentos básicos: um direcionado ao consumo coletivo em pistas de dança, do qual fazem parte os estilos citados; e outro, com batidas menos aceleradas, voltado para a escuta em momento de relaxamento, como o *trip-hop* e o *nujazz*. Pela natureza desse trabalho, optamos por discutir apenas os gêneros e subgêneros da música eletrônica dançante.

computadores, *softwares*, baterias eletrônicas e sequenciadores)¹² e por processos de sampleamento¹³ e remixagem¹⁴. Os produtores de música eletrônica realizam experimentos com sons, timbres inusitados e ruídos e dão origem a diferentes gêneros e subgêneros que se diferenciam pelo compasso, pelas batidas por minuto (BPM)¹⁵ e por aspectos melódicos.

Em fevereiro de 2012, a coluna “Transcultura”, do Jornal O Globo, publicou um texto intitulado “A coisa tá grave, viva o grave!”, no qual o jornalista Bruno Natal identifica uma tendência nas produções eletrônicas contemporâneas: a intensa utilização de sons de baixa frequência. De acordo com a reportagem, a onipresença desse traço estético tem como ponto de partida a popularização do *dubstep*, gênero da música eletrônica que surgiu em Londres no início da década de 2000.

A explosão comercial do *dubstep* foi um dos fatos mais inesperados da história da música eletrônica. Poucos previram que os graves cavernosos e a atmosfera sombria das batidas quebradas de bpm lento, tocado em festas soturnas no sul e leste de Londres, poderiam chegar ao grande público. [...] O principal legado do *dubstep* e, principalmente, sua viabilidade comercial, foi bem além dos novos gêneros que surgiram a partir dessa problemática: sua ascensão deu coragem para produtores colocarem o grave novamente no centro das atenções. No atual estado de David Gutização da música eletrônica, com sirenes por toda parte e o agudo tomando conta até onde menos se espera (o show de horrores proporcionado pelo Major Lazer é um exemplo), isso por si só é um alento. Mais grave é sempre uma alegria, mesmo em música ruim. O grave é o alho sônico, deixa qualquer coisa melhor.

Conversando com o pesquisador Chico Dub, curador do festival Novas Frequências, ele observou: o grave se tornou o denominador comum da música urbana contemporânea. Seja em artistas tendendo ao r&b (The Weeknd), hip hop (A\$AP Rocky), ao house (Lone), techno (Martyn), breakbeat (Mosca), drum n bass (Joy Orbison), 2-Step e Garage (Redinho, Julio Bashmore) ou até mesmo a um pós-pós-*dubstep* de olho no grande público (SBTRKT).

A impossibilidade de rotular cada um dessas misturas (uma prateleira para cada artista iria ficar complicado...) fez surgir mais um gênero, a bass music, um guarda chuva pra (sic) lá de bobo, por ser demasiadamente abrangente (NATAL, 2012, ONLINE)¹⁶.

¹² Embora a ampla maioria das bases da música eletrônica seja produzida através de aparatos tecnológicos, destaca-se que alguns produtores também manipulam sonoridades captadas de instrumentos acústicos como recurso para obter timbres inéditos.

¹³ O sampleamento pode ser definido como o “uso da tecnologia de computador para extrair trechos selecionados de trabalhos previamente gravados e usá-los como parte de um novo trabalho” (SHUKER, 1999, p. 251).

¹⁴ O processo de produção de um *remix* implica em apropriar-se de uma música, modificando certos elementos e preservando algumas de suas características. De acordo com Heller (2009, p. 31), o termo *remix* foi criado na década de 1970 em referência à criação de versões de músicas disco.

¹⁵ As batidas por minuto (BPM), conceito fundamental para a música eletrônica, são a unidade de contagem utilizada para determinar a velocidade de uma música. Trata-se de um critério importante na definição dos gêneros eletrônicos, ainda que não seja o único.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.oesquema.com.br/urbe/2012/02/14/transcultura-070-bass-sun-araw/>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

Conforme destaca o jornalista, a expansão dos sons graves resultou na formulação do rótulo *bass music* que, apesar de confusamente delimitado, ganhou projeção e tem sido empregado de forma contínua por críticos, artistas e produtores musicais em referência a uma série de sonoridades eletrônicas bastante distintas e oriundas de diversos países. De maneira geral, *bass music* engloba produções musicais cuja principal característica compartilhada é a predominância de sons graves – aqueles que possuem frequências mais baixas – abrangendo, além do *dubstep*, estilos como *trap*, *twerk*, *moombahton*, *grime*, *drum and bass*, *UK garage*, entre outros.

Trata-se de uma retranca que busca enfatizar a existência de uma marca comum entre determinados gêneros e subgêneros da música eletrônica, fator que permite que eles compartilhem um mesmo território sonoro. Sá (2011, p.157) enfatiza a possibilidade da convivência de diferentes gêneros em uma mesma comunidade de gosto, ao afirmar que a noção de cena aponta para “o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero”. Assim, é cada vez mais comum o emprego de etiquetas mais abertas, de enquadramentos como *bass music*, que buscam marcar a formação de agrupamentos cujas fronteiras não são definidas com base em um único gênero musical.

Dias antes da publicação da matéria d’O Globo, o site do jornal britânico *The Guardian* já havia veiculado um texto intitulado “*Bass, the final frontier*”¹⁷, no qual destacava a efervescência da cena de *bass music* no Reino Unido. A matéria tomava como exemplo o caso da empresa de entretenimento AEI Media que, na época, estava criando a primeira gravadora especializada em *bass music* do mundo e já realizava festas concorridas, com ingressos disputados, dedicadas à cultura do grave. A reportagem cita, ainda, nomes como Nero, Chase & Status, Knife Party e Skrillex como exemplos de artistas desse nicho que alcançaram popularidade entre os jovens britânicos, gerando lucratividade e comoção comparável às estrelas do rock.

Mesmo com a aparente fragilidade, as utilizações do termo *bass music* demonstram que ele estabelece uma separação que parece extremamente clara para os agentes do campo musical. O produtor Renato Martins, dono do selo Funk na Caixa e um dos curadores do Braza, selo de música eletrônica brasileira, reforça essa perspectiva:

¹⁷ Disponível em: <<http://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/feb/16/bass-final-frontier>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

A bass music é uma área da música eletrônica, onde se trabalha bastante a linha do grave. Esta, diferente do médio e agudo, está nas mais baixas frequências que o ouvido humano pode ouvir. Porém, mesmo que em algumas vezes você não escute o som perfeitamente, você sente ele – pois essas linhas de baixa frequência batem no corpo humano. Ou seja, a bass music trabalha um lance de você sentir a música e com isso há uma relação maior do público. Se você juntar: som alto, bass music e muita gente, com certeza isso é uma festa agradável para você curtir e ‘sentir o clima’ da noite. Acho que é bem por isso que a bass music cresceu bastante. Outro ponto que eu tenho só um ‘achismo’ sem embasamento bibliográfico, é que o grave remete aos tambores. E reza a lenda que a maioria dos gêneros musicais, vem da África. Assim, deve ter alguma ligação. Ah sim, a bass culture recebe forte influência do hip-hop, que foi influenciado pelo reggae/dub da Jamaica. Já o reggae/dub usa as linhas de grave nos seus enormes soundsystems. Eu particularmente acho demais sentir o grave na cara e aquela sensação do nariz coçando (MARTINS, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Como destacado pelo produtor, a utilização das baixas frequências sonoras demanda uma experiência musical não apenas auditiva, mas que pressupõe, cada vez mais, o engajamento de todo o corpo. Assim, uma das características dos gêneros e subgêneros da *bass music* é a sensação de envolvimento físico do ouvinte, a dificuldade de se ficar indiferente às suas provocações sonoras, fazendo com que tenhamos reações muitas vezes involuntárias, como dançar, mesmo diante de expressões musicais com as quais não temos afinidades.

Nesse sentido, Pereira e Castanheira (2011, p. 132-131) indicam que os sons mais graves e potentes anunciam a sua presença “pelo impacto físico, por sua ação sobre nossa pele, músculos, vísceras e ossos. Como uma experiência tátil ainda que, também, acústica. O corpo humano funciona, assim, como uma caixa de ressonância e a experiência de escuta deixa de privilegiar apenas um dos sentidos”. Para os autores, a busca por essas sonoridades é resultado do desenvolvimento tecnológico vigente, constituindo-se como uma forma bastante eficaz de mobilizar os corpos nos processos de comunicação contemporâneos.

Entendendo como superada a velha questão do determinismo tecnológico, a proposição que apresentamos é a de que novos conjuntos tecnológicos, quando inseridos como parte das práticas culturais de uma dada sociedade, estimulam alterações sensoriais mais profundas, que se inscrevem corporalmente, a partir da plasticidade cerebral que, neste caso, deve ser entendida como a capacidade de todo o corpo se reorganizar e atuar sensorialmente. A hipótese que aventamos é a de que a cultura contemporânea – sempre pensada a partir das suas mediações tecnológicas – estimula modelos de audibilidades que requerem, cada vez mais, sons intensos, valorizando, conseqüentemente, sons graves, sons que exigem e emanam mais energia física para a sua efetivação como experiência acústica (PEREIRA; CASTANHEIRA, 2011, p. 131).

Como ilustração, os autores citam o funk carioca – fortemente influenciado pelo subgênero eletrônico *Miami Bass* – e a intensa experiência corporal que os graves e a batida repetitiva do gênero proporcionam aos frequentadores dos bailes, por meio da execução das canções em imensos alto-falantes. Além disso, destacam que mesmo em gêneros que não necessariamente demandariam uma presença maior de graves é possível perceber um avanço desse tipo de sonoridade. Pereira e Castanheira (2011, p. 139) afirmam que, provavelmente, essa característica reflete, por parte dos artistas e produtores, o “desejo de se manterem atuais, sensíveis a um padrão de sensorialidade auditiva que se impõe demandando, de modo contínuo e crescente, sons mais intensos”.

A proposta de relacionar a popularização das baixas frequências sonoras com as tecnologias digitais que marcam as culturas urbanas na atualidade encontra ecos também na abordagem da imprensa sobre as expressões musicais agrupadas pelo rótulo *bass music*. O site Zona de Obras, pioneiro na cobertura das manifestações culturais da Espanha e da América Latina, publicou uma reportagem na qual os jornalistas Alfredo Araujo e Andrés Oddone traçam um panorama dessa tendência da música eletrônica no contexto latino-americano, destacando que ela foi impulsionada pelo barateamento radical dos custos e do tempo de gravação. Em suas palavras:

Algo aconteceu na consciência dos produtores de música eletrônica da América Latina: a possibilidade do imediatismo foi descoberta por eles através de seus computadores e consoles, uma caixa de Pandora que lhe permite construir um discurso musical geograficamente complexo. O grave, no seu contexto dentro do continente, tem implicações genealógicas complexas. Mas pode ser considerado como um descendente da tecnologia e da conectividade. E, não surpreendentemente, esse universo de informação inestimável abre todo um amplo leque de possibilidades (ARAUJO; ODDONE, 2014, ONLINE)¹⁸.

O texto cita, como referências locais do estilo, o trabalho dos DJs Happy Colors, da República Dominicana; Pernet, da Colômbia; Ezekiel e Illuminvty, ambos do México; e Bacondo, do Chile. Curador dos selos *Latino Resiste y Mal Dicen!*, responsáveis pelo lançamento de artistas da música eletrônica focados na cultura do grave, Alberto Caballero é

¹⁸ No original: Algo ha pasado en la consciencia de los productores de música electrónica de América Latina: la posibilidad de la inmediatez les ha destapado a través de sus ordenadores y consolas, una caja de pandora que permite construir discursos musicales geográficamente complejos. El bass, en su contexto dentro del continente, tiene implicaciones genealógicas complejas. Pero podría decirse que es descendiente de la tecnología y la conectividad. Y, como es lógico, ese universo de información incalculable abre toda una gran paleta de posibilidades. Disponível em: <<http://www.zonadeobras.com/expedientes/2014/10/27/latino-resiste-y-mal-dicen-el-trayecto-del-bass-en-el-contexto-latinoamericano-202982/>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

uma das fontes utilizadas na matéria. Segundo ele, a característica mais relevante da materialização dessa tendência global na América Latina é o diálogo com gêneros locais populares, como cumbia, merengue e música *llanera*. Caballero diz que

É sempre importante ver como as novas gerações tentam manter uma coesão com suas raízes sem deixar de olhar para o contexto global em que vivem. Eu acho que é a melhor maneira de descolonizar mentalmente o público de forma proativa, fazendo-os ouvir sua própria cultura em um quadro sem imposição (ARAUJO; ODDONE, 2014, ONLINE)¹⁹.

A articulação entre as batidas eletrônicas e os ritmos locais indica uma mudança relativamente recente nesse campo musical, que sempre teve certa resistência em adotar referências regionais em seus processos de reterritorialização. Como aponta Magaúda (2003), os gêneros da música eletrônica sempre foram vistos como expressão da modernidade global, ponto que impulsionou sua ampla aceitação por músicos do mundo todo e dificultou a identificação de qualquer característica local. De acordo com o autor, as fontes nacionais de música eletrônica foram, por muito tempo, indistinguíveis e a expansão do estilo girava não em torno do surgimento de produções musicais singulares, mas, principalmente, da criação de circuitos locais (*raves*, *boates*, *casas noturnas* etc.) de consumo dos produtos globalizados.

A afirmação de uma identidade local por meio da *bass music* na América Latina, como também em alguns países da Europa, resultou na produção de sons muito específicos que, ainda que estejam ligados a uma estética global, refletem o contexto em que foram desenvolvidos. Esse aspecto é fruto do processo que Regev (2013) chama de cosmopolitismo estético, no qual um conjunto de sonoridades, práticas, expressões corporais e sensibilidades globalizadas são incorporadas em diversos países estabelecendo um diálogo com gêneros locais populares. Assim, ao mesmo tempo em que reivindicam o pertencimento a uma comunidade cultural que se estende para além das fronteiras nacionais, artistas e produtores que gravitam em torno da cultura do grave buscam enfatizar suas singularidades locais.

[...] o cosmopolitismo estético decorre do surgimento de artistas, profissionais criativos e produtores de sentido (críticos, jornalistas e acadêmicos) que desenvolvem um interesse exploratório em formas novas e contemporâneas da arte, tendências estilísticas e expressões estéticas, como forma de participar de fronteiras expressivas inovadoras. Este interesse impulsiona-os a entrar na produção de variantes locais de tais formas, e em

¹⁹ No original: “Siempre es relevante ver cómo las nuevas generaciones intentan mantener una cohesión con sus raíces sin dejar de mirar el contexto global en el que viven. Creo que es la mejor manera de descolonizar mentalmente al público de manera proactiva, haciéndolos oír su propia cultura en un marco sin imposición”.

travar lutas classificatórias para o reconhecimento e legitimação destas obras artísticas e produtos (REGEV, 2013, p. 13)²⁰.

Com o título “*Brasil: las nuevas explosiones electrónicas*”, outra reportagem do já citado site Zona de Obras demonstra como a *bass music* é resultado da dinâmica de desenvolvimento do cosmopolitismo estético no contexto musical brasileiro. O texto, publicado em agosto de 2014, destaca o surgimento de uma nova cena de abrangência nacional com artistas dedicados à mesclagem de ritmos populares do país com as sonoridades eletrônicas dançantes e marcadas pelo grave.

[...] há alguns meses atrás, subitamente ocorreu uma explosão de um gigante sul-americano para o mundo da música global bass. De um dia para o outro, apareceu na web uma quantidade impressionante de notas sobre produtores que geram fusões entre o gene percussivo e brasileiro com elementos da bass music e do electro. Assim, foi possível traçar um mapa de jovens artistas condenados à nova música de dança eletrônica que estão alinhados, que colaboram, que têm plena consciência do trabalho um dos outros. [...] Certamente, essa diferença brasileira se deve à riqueza do folclore do país, bem como a quantidade de possibilidades estilísticas e rítmicas que esses artistas têm a disposição. Uma boa prova é que, inclusive, se deram ao luxo de colocar na moda um novo estilo: a rasterinha. [...] Outra realidade é clara: essa exposição ocorre precisamente quando o trabalho dos músicos deste movimento está em seu ponto de maturidade, com um nível elevado em termos de produção. E, mais importante, com uma proposta mais original que toma força no patrimônio popular de diferentes áreas, mas com todas as ferramentas elétricas e novos estilos de música eletrônica. Assim, podemos encontrar a batida do berimbau sobre os baixos potentes do dubstep, funk carioca que pulsa com o neo-trap, cavaquinhos sobre bases de dancehall digital ou fusões impensadas entre twerk, cumbia, samba reggae e moombahton. Também aparecem composições em que os novos estilos da moda urbana, como o neo-trap ou twerk, soam das maneiras a que estamos acostumados, mas com um toque que, obviamente, tem a ver com o patrimônio local. Tudo vale se o ritmo dos tambores pulsa no baile (ODONNE, 2014, ONLINE)²¹.

²⁰ No original: [...] aesthetic cosmopolitanism stems from the emergence of artists, creative workers, and producers of meaning (critics, journalists, and academics) who develop an explorative interest in new and contemporary forms of art, stylistic trends, and aesthetic idioms as a way to participate in innovative expressive frontiers. This interest propels them to engage in the production of local variants of such forms, and in waging classificatory struggles for recognition and legitimation of these artistic works and products.

²¹ No original: [...] hace apenas unos meses, de repente haya explotado hacia el mundo la nueva música de corte global-bass procedente del gigante sudamericano. De un día para el otro, apareció en la Red una cantidad impresionante de notas sobre productores que generan fusiones entre el gen percusivo y folclórico brasileiro con elementos de la bass-music y del electro. Así fue posible leer cierto mapa de creadores jóvenes abocados a la nueva música electrónica de baile que están alineados, que colaboran, que tiene conciencia plena del trabajo de los otros. [...] Seguramente, esa diferencia brasileña se debe a la riqueza del folclore del país, y a la cantidad de posibilidades estilísticas y rítmicas que estos artistas tienen a disposición. Una buena prueba es que, incluso, se dieron el lujo de poner de moda un nuevo estilo: la rasterinha. [...] Otra realidad es evidente: esta exposición ocurre precisamente cuando la obra de los músicos de este movimiento está en su punto de madurez justa, con un nivel alto en cuanto a producción. Y, lo más importante, con una propuesta más original que toma fuerzas de la herencia folclórica de distintas zonas, pero con todo el poder de las herramientas y estilos de la nueva electrónica

No trecho apresentado, vemos como a materialização da *bass music* no contexto brasileiro aconteceu por meio da interseção entre um terreno estético mundialmente comum e as singularidades culturais do país. O surgimento da rasteirinha, um dos subgêneros locais da música eletrônica, destacado na reportagem, demonstra as três vias que compõem o processo de cosmopolitismo estético: o fluxo de expressões culturais do eixo hegemônico, mais especificamente dos Estados Unidos e da Europa, para países considerados periféricos; o hibridismo entre essas formas globais com elementos nativos tradicionais; e, por fim, a circulação, nos países centrais, de alguns desses produtos considerados “exóticos”, muitas vezes servindo de inspiração para artistas consagrados mundialmente.

A rasteirinha desacelerou o funk de suas habituais 130 batidas por minuto para 96 BPM, mesclou influências do *reggaeton*, do axé, do pagode baiano, e vem sendo executado na abertura dos bailes, nas caixas de som de carros. O público, principalmente o feminino, reage à música com uma dança reboiativa e sensual, inspirada nas performances de cantoras pop como Shakira e Miley Cyrus. Entre os destaques nacionais desse subgênero está o produtor carioca Antônio Marques, mais conhecido na cena musical como Omulu, que fez versões de faixas do rapper norte-americano 50 Cent, em ritmo de rasteirinha, e levou o tema para fóruns internacionais de *bass music* na internet, estimulando produtores estrangeiros a produzirem faixas do estilo. Com a iniciativa do artista, a rasteirinha tem sido executada em rádios como a BBC de Portugal e conquistado produtores internacionais, como o americano Comrade, de Nova York, e o dominicano, radicado na Holanda, Munchi, que estão desenvolvendo músicas com essa sonoridade. “No meu caso, estou acrescentando subgrave nas músicas, dialogando um pouco com o público que gosta de trap. Estamos abertos a experimentar em cima do suíngue”, conta Omulu em entrevista ao jornal O Globo²². O DJ também acredita que a origem da rasteirinha está ligada às possibilidades tecnológicas existentes que facilitam a utilização de sons mais graves: “Com a evolução dos fones de ouvido e dos sistemas de som, os produtores musicais passaram a amplificar cada vez mais

de baile. Es así que podemos encontrar el golpear del berinbao sobre bajos dubstep potentes, funk carioca que pulsa con el neo-trap, cabaquinhos sobre bases digital-dancehall o impensadas fusiones entre twerk, cumbia, moombahton y samba reggae. También aparecen composiciones en las que los nuevos estilos «street» de moda, como el neo-trap o el twerk, suenan a las maneras a las que estamos habituados, pero con un twist que evidentemente tiene que ver con la herencia local. Todo vale si el ritmo de los tambores pulsa el baile. Disponível em: <<http://www.zonadeobras.com/expedientes/2014/08/26/brasil-las-nuevas-explosiones-electronicas-202868/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

²² A matéria, intitulada “Nova levada do funk, 'rasteirinha' explode nas pistas” está disponível, na íntegra, no seguinte endereço: < <http://oglobo.globo.com/cultura/nova-levada-do-funk-rasteirinha-explode-nas-pistas-12008448>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

essas frequências e descobriram que elas funcionam melhor ainda em uma velocidade mais baixa”, explica em matéria do Correio Braziliense²³.

Omulu é um dos contratados do selo brasileiro “Buum”²⁴, criado pela marca de cerveja Skol com o objetivo de gerenciar todas as etapas da carreira de novos artistas nacionais ligados à *bass music*. O *casting* do selo conta ainda com a dupla de DJs Tropkillaz, considerada pela imprensa um dos principais nomes da cultura do grave nacional; e a rapper curitibana Karol Conká, que lançou em dezembro de 2014 seu primeiro *single* pelo selo, o *twerk* “Tombei”, voltado para as pistas de dança.

Além da criação do selo específico e do crescimento da produção nacional, a divulgação da *bass music* conta com o apoio de festas periódicas espalhadas pelo país, como a Boombass!, realizada em São Paulo; Wobble, no Rio de Janeiro; Cambalacho, em Curitiba; Baile Muderno, em João Pessoa, entre outras. Ao longo de 2014, o Brasil recebeu uma série de eventos específicos do estilo, que ganharam repercussão midiática. Entre os dias 27 e 28 de abril, a capital paulista sediou a primeira Mostra da Cultura do Grave Brasil, que contou com um bate-papo com o músico Marcelo Yuka, ex-integrante do grupo O Rappa, e apresentações de artistas brasileiros que podem ser incluídos nessa categoria de música eletrônica, como Dubalizer, Dom Lampa, The Grunge Revenge, Dub Majestic, Amanajé Soundsystem, U-Dub 420, Cavalaska e Ecolaize. Entre os dias 2 e 3 de outubro de 2014, São Paulo recebeu outro festival voltado exclusivamente para a *bass music*, reunindo DJs nacionais e internacionais cujos trabalhos refletem essa maneira de produzir música eletrônica. Em matéria publicada no site do jornal Folha de S. Paulo²⁵, a repórter Marina Consiglio comentou o perfil do evento:

O som grave, marcado por batidas pesadas e desconstruídas por equipamentos eletrônicos marcam a *bass music* – termo que, dentro da música eletrônica, abrange estilos como o drum'n'bass, trap e dubstep. Com a proposta de difundir o estilo e valorizar DJs e produtores, a primeira edição do Shut Up It's Bass reúne em São Paulo importantes nomes da cena em dois dias de festival. [...] A primeira noite tem DJs já conhecidos dos paulistanos, como Soul One e CESRV, do selo Beatwise. Também se apresentam a cantora e produtora canadense Jessy Lanza e Kode 9, DJ considerado um dos responsáveis pela difusão do dubstep no Reino Unido. Mas a atração mais esperada da noite é o norte-americano Flying Lotus, que desembarca na capital paulista poucos dias após lançar seu último álbum, “You’re Dead”. Já

²³Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/05/12/interna_diversao_arte,427095/generos-musicais-mais-lentos-voltam-a-invadir-as-pistas-de-danca.shtml>. Acesso em: 13 dez. 2014.

²⁴ Mais informações obre o selo podem ser conferidas no site <http://www.skol.com.br/music/buum>

²⁵ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/revista/saopaulo/2014/09/28/1522741-festival-reune-exponentes-da-bass-music-em-sp.shtml>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

a sexta-feira tem atrações como Dubstrong, Tropkillaz e Trusty. Os norte-americanos Party Flavor, Kingdom e Kelela completam a programação do último dia do Festival (CONSIGLIO, 2014, ONLINE).

Em conjunto, todas essas ações oferecem visibilidade para os produtores emergentes da *bass music*, possibilitam um intenso intercâmbio artístico, movimentam recursos financeiros, geram interesse por parte da mídia e proporcionam experiências socioculturais para os participantes, configurando-se como instrumentos de fortalecimento de cadeias produtivas e criação de novos circuitos culturais. Dessa forma, a produção e o consumo dessas sonoridades eletrônicas resultaram na constituição gradativa de comunidades de gosto distintivas em diferentes localidades.

Na Bahia, o rótulo *bass music* serviu como um filtro para a diversidade de expressões musicais em circulação no estado e como um dispositivo de delimitação de um universo sonoro particular. A partir daí, DJs, produtores culturais, eventos, selos, coletâneas e outros elementos passaram a ser situados – seja pela imprensa, por iniciativas do poder público ou por iniciativa própria – dentro desse termo “guarda-chuva”, indicando um conjunto, uma cena musical.

Apesar da existência de traços estéticos compartilhados e de lógicas de produção e circulação comuns, uma observação mais atenta da cena baiana de *bass music*, objeto do presente trabalho, permite reconhecer que ela está longe de configurar um agrupamento coeso e estabilizado. Logo, precisamos de ferramentas que permitam rastrear seus elementos e compreender o processo de constituição desse agrupamento musical, observando como a proposta de amplificação da ideia de cena adicionando a TAR pode gerar uma compreensão mais ampla de suas dimensões estéticas e materiais, além de permitir uma visão mais acurada das contradições e controvérsias presentes nessa expressão musical.

3 CENAS MUSICAIS NA PERSPECTIVA DA TEORIA ATOR-REDE

Além de desenvolver uma primeira noção acadêmica de cena musical, Will Straw ofereceu uma boa pista para compreender o processo de formação dessas coletividades a partir de determinadas experiências sonoras. Na entrevista que o autor concedeu à Janotti Júnior, já citada anteriormente, ele sugere que “o sentido de ‘cena’ como ‘aquilo que é cena’ precisa ser mais desenvolvido” (2012a, p. 3). Posteriormente, em artigo intitulado “Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas”, o pesquisador canadense direciona novamente o debate sobre a produtividade da noção para o campo da teatralidade pública e da visibilidade da cultura urbana:

Cena é um meio de falar da teatralidade da cidade – da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de formas atraentes. [...] Nesse aspecto, a cena captura o sentido da efervescência e exposição que são as características consagradas de uma estética urbana, como tem sido elaborado na literatura, na música e no cinema (STRAW, 2013, p. 12-13).

A necessidade de retomar as origens do termo cena e relacioná-lo com as experiências teatrais também é apontada por Trotta (2013). Em sua leitura da noção, o estudioso destaca que a música estimula a formação de territórios culturais e contribui para o estabelecimento de códigos que são performatizados e, conseqüentemente, marcam as práticas individuais e coletivas.

A metáfora teatral aproxima a noção de cena à ideia de performance, vivenciada coletivamente em espaços públicos das cidades. Também aponta para uma ambivalência social, onde os objetos, ruas, clubes, bares, equipamentos, aparelhos, prédios e palcos formam um contexto material para as interações culturais entre indivíduos e grupos. A cena pode ser assim, uma porta de entrada para um determinado conjunto de questões que gravitam em torno da música, mas não restrita a sonoridade, mas também incluindo toda a ambientação e os aparatos que a cercam (TROTТА, 2013, p. 59).

Nesse sentido, propomos uma discussão sobre os conceitos de teatralidade e *mise-en-scène* (encenação), ferramentas teóricas de análise das experiências cênicas que podem apontar caminhos para compreender os atores, as ações, os fluxos e os processos que marcam a produção, o consumo e a circulação da *bass music* na Bahia. De antemão, enfatizamos que a opção por debater essas duas matrizes teóricas em detrimento da ideia de performance resulta

do fato de que esta última está ligada, principalmente, ao domínio corporal. Como afirma Brasil (2011, p. 5), “a performance é o momento de uma exposição. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma – não previamente – mas à medida em que aparece”. Assim, mesmo reconhecendo que as cenas musicais são espaços onde os indivíduos performatizam gostos, comportamentos, valores e identidades, como destaca Trotta no trecho apresentado, acreditamos que as ideias de teatralidade e *mise-en-scène* são mais produtivas para os objetivos deste trabalho, pois abarcam tanto a ação dos sujeitos quanto os demais elementos – espaços e objetos – que são determinantes para a materialização da música nos diversos contextos.

No “Dicionário de Teatro” (1999), Patrice Pavis define teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”, advertindo, logo em seguida, que “o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista” (p. 372). Em trabalho subsequente, denominado “A teatralidade em Avignon” (2007), o ensaísta destaca a polissemia do conceito, defendendo que é possível dissociá-lo de características abstratas ou inerentes ao fenômeno teatral. A pesquisadora Silvia Fernandes faz uma análise desse texto de Pavis e salienta que, na visão do autor, o termo teatralidade pode ser empregado em referência ao uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, de materialidades específicas, sejam elas espaciais, visuais, textuais ou corporais.

[Pavis] Sustenta que, para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. De acordo com o ensaísta, a teatralidade pode ser também o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas diversas de performatividade, revelando campos extra-cênicos (sic), culturais, antropológicos e éticos (FERNANDES, 2011, p. 12).

Nessa ótica, a teatralidade não é apenas a interpretação de um texto dramático por atores, mas a organização dos elementos no espaço cênico, isto é, a mobilização de uma série de recursos expressivos para alcançar determinada representação. O termo está ligado não apenas a uma obra acabada, mas instaura-se na condição de processo construtivo, partindo de

determinadas materialidades, e “cujo sentido nunca é global, mas local e fragmentário, já que o espectador torna-se um parceiro ativo de sua criação” (FERNANDES, 2011, p. 15).

Já no final do século XIX, o reconhecimento dos aspectos visuais e representativos da arte teatral levou ao desenvolvimento do conceito de *mise en scène*, expressão de origem francesa que ganhou proeminência na área cinematográfica. No livro “O Cinema e a Encenação” (2008), Jacques Aumont enfatiza que a importação do termo do vocabulário teatral gerou ambiguidades em torno do seu significado.

Falar de encenação a propósito de cinema é, pois, instalarmo-nos na contradição ou, pelo menos, na duplicidade: por um lado, a cena e a sua organização, o teatro, a peça, os atores, o espaço, os trajetos, os pontos de vista, em suma, toda uma topografia ou uma topologia do mundo da ficção, toda uma série de gestos narrativos e expositivos; por outro, uma ciência, uma arte, uma sensibilidade e, por que não, uma qualidade específica, que não estará apenas ligada ao êxito técnico (AUMONT, 2008, p. 12-13).

Em sua argumentação, o autor demonstra que além de um conhecimento técnico, a encenação resulta também em um efeito estético. Desse modo, o conceito de *mise en scène* no cinema abrange uma complexa dinâmica na qual todos os elementos interferem: um entendimento geral do filme ancorado tanto em dados pragmáticos e técnicos, quanto abstratos e poéticos. Mesmo com essas pistas, ainda existe certa dificuldade para caracterizar de maneira inequívoca e absoluta o papel da *mise en scène* na sétima arte:

A pesquisa de uma definição empírica, em todo caso, sempre fracassou nisso. Fizeram, conforme os humores, entrar aí tanto certas etapas da adaptação do texto – a tipagem, o cenário, o figurino, a figura dos lugares – quanto a “composição dramática”, a maneira de conjugar, de declinar as figuras no espaço para atingir a expressividade máxima. Em suma, quase tudo no cinema depende, potencialmente, da arte da *mise en scène* (AUMONT, 2004, p. 163).

Apesar das disputas em torno do seu significado e da aparente indefinição, é possível afirmar objetivamente que *mise en scène* refere-se ao enquadramento, à disposição de corpos e coisas em cena. A encenação envolve não só o que o é possível ver, mas também o modo pelo qual somos convidados a observá-lo; integra muitos dos principais elementos comunicativos do cinema e a forma como eles são combinados para se tornarem expressivos. Tal ponto de vista pode ser aplicado em qualquer produto cinematográfico, pois todos eles resultam das escolhas de seus realizadores, que selecionam e organizam os elementos – atores, luz, figurino, cenário etc. – que serão enquadrados e apresentados ao público.

Se em suas primeiras utilizações a ideia de *mise en scène* ainda estava intimamente ligada à sua origem teatral, atualmente o conceito se expandiu e pode ser utilizado, sem sobressaltos, na análise de produtos midiáticos, nos quais não existem atores, textos a serem interpretados e cenários cuidadosamente planejados, como documentários ou vídeos amadores. Assim, a encenação pode ser considerada como uma ferramenta de inserção social, em que os indivíduos que falam e agem elaboram seus próprios discursos e (re)constroem a realidade à sua volta, desempenhando o que pode ser identificado como *auto-mise-en-scène*:

Noção essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado (COMOLLI, 2008, p. 330).

Com base nesse ponto de vista, podemos reconhecer que o caráter cênico é parte do cotidiano dos indivíduos, que ao falarem de si mesmos, das histórias de vida, do local em que vivem, das afinidades que são instituídas no cotidiano, estabelecem uma *mise en scène* própria. Essa constatação é corroborada por Aumont (2008, p. 10), que admite que “[a] encenação está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou coletivos”.

Assim, o retorno à gênese do termo cena permite inferir que, em sua apropriação no contexto musical, a expressão pode ser compreendida como uma cartografia dinâmica, não só dos indivíduos, mas também dos demais elementos (dispositivos de gravação, aparelhos de reprodução sonora, casas de show, lojas de discos, plataformas digitais de circulação musical etc.) que permeiam a produção e o consumo da música. Afirmar o caráter teatral das cenas musicais é concebê-las como enquadramentos singulares, articulando agentes humanos e não humanos que gravitam em torno de determinadas expressões musicais e se influenciam mutuamente. Trata-se, sobretudo, de enxergar as cenas musicais como associações sociotécnicas, que resultam em uma *mise-en-scène* – expressão aplicada aqui sem nenhum caráter ficcional, mas no sentido da elaboração de uma exposição pública – de determinadas práticas, gostos, hábitos e valores culturais compartilhados.

Para adentrar nos meandros de uma coletividade musical, torna-se imprescindível, portanto, identificar os agentes envolvidos na conformação das experiências que singularizam esse agrupamento e reforçam seu senso de distinção. Logo, parece oportuno encaminhar o

debate para questões referentes à natureza e agência dos atores que participam de uma cena musical, em busca da não hierarquização entre elementos humanos e não humanos. Considerar simetricamente os sujeitos e os aparatos técnicos nas pesquisas sobre as cenas é trazer para o centro de discussão e análise elementos que, por vezes, são parcialmente invisíveis e desconsiderados. É nas conexões entre elementos heterogêneos que se formam as complexas redes que aqui denominamos cenas musicais.

3.1 ENTRE HUMANOS E NÃO HUMANOS

Em busca de abordar o caráter híbrido dos agrupamentos musicais, recorreremos, mais uma vez, à Teoria Ator-Rede. Uma das proposições da TAR é considerar os grupos sociais como uma trama de associações composta por atores heterogêneos. Nessa perspectiva, o termo ator designa tudo que age, deixa traço, produz efeito no mundo, podendo se referir a pessoas, objetos, máquinas, instituições, animais etc. Como define Latour (2012, p. 108), “qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator”. Ao propor a utilização da palavra ator para se referir a humanos e não humanos, a TAR problematiza a crença em uma dicotomia rígida entre sujeito e objeto e defende que os artefatos, cujos sentidos são atribuídos pelos homens, participam ativamente das ações cotidianas, provocando transformações.

Além de “determinar” e servir de “pano de fundo” para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc. A ANT não alega, sem base, que os objetos fazem coisas “no lugar” dos atores humanos: diz apenas que nenhuma ciência social pode existir se a questão de o quê e quem participa da ação for logo de início plenamente explorada, embora isso signifique descartar elementos que, à falta de termo melhor, chamaríamos de não-humanos (LATOUR, 2012, p. 108-109).

Assim, percebemos que a TAR reconhece as diferenças entre os dois tipos de atores, sendo essa a condição inerente para o caráter heterogêneo do social. Por outro lado, preconiza que os artefatos podem ser decisivos na constituição do social e, com isso, é necessário que se adote o Princípio de Simetria ou Ontologia Plana, isto é, que se dê igual importância de tratamento para a produção dos humanos e dos não humanos, estudando-os simultaneamente. A ênfase se desloca da dicotomia entre sujeito e objeto para as diferenças de agências e de ação dos elementos que integram os grupos. Cabe reconhecer que nem sempre os

instrumentos metodológicos reconhecem tal realidade e defendem os artefatos como agentes ativos em determinada ação.

Para Latour, um ator é definido pelas decorrências de suas realizações, e aquilo que não deixa traço não pode ser considerado um ator. Portanto, apenas podem ser vistos como atores aqueles elementos que produzem efeito na rede, que a transformam e são transformados por ela e são esses elementos que devem fazer parte de sua descrição. Entretanto, não é possível prever que atores produzirão efeitos na rede, que atores farão diferença, senão pelo acompanhamento de seus movimentos.

A ANT sustenta que não devemos supor encerrada a discussão em torno das conexões de atores heterogêneos, que o chamado “social” tem, muito provavelmente, algo a ver com reunião de tipos de atores. Segundo a ANT, se quisermos ser um pouquinho mais realistas, em relação aos vínculos sociais, que os sociólogos “razoáveis”, teremos que aceitar isso: a continuidade de um curso de ação raramente consiste de conexões entre humanos (para as quais, de resto, as habilidades sociais básicas seriam suficientes) ou entre objetos, mas, com muito maior probabilidade, ziguezagueia entre umas e outras (LATOUR, 2012, p. 113).

Quase todas as interações entre as pessoas são mediadas por alguma materialidade e a própria existência humana está diretamente ligada ao desenvolvimento da técnica. Logo, a TAR propõe um enfoque pragmático que não seja centrado nem apenas no técnico, nem apenas no humano e que possibilite respeitar a dinâmica não linear e não hierárquica das relações entre esses dois campos. Com isso, o modelo de coletividade apresentado pela TAR ultrapassa a dicotomia entre natural e instrumental e exprime o que ocorre em nosso meio: as relações entre indivíduos e materialidades nas práticas cotidianas.

A música popular massiva é um campo particularmente fértil para vislumbrar essa relação entre humanos e não humanos no estabelecimento de experiências coletivas. A articulação entre instrumentos, repertórios, artistas, fãs, aparelhos de escuta, suportes de gravação, locais de execução pública, entre outros elementos, demonstra que as expressões musicais se materializam sempre por meio de uma rede sociotécnica. Nesse sentido, a concepção de performance de gosto, elaborada por Hennion (2010), parece uma boa ilustração. No entendimento do autor, o gosto é cada vez menos simbólico, mas resultado de uma vinculação afetiva dos sujeitos entre si e deles com os objetos e, por isso, deve ser analisado como uma atividade reflexiva, que se apoia sobre elementos diversificados. Por isso, é recomendado que o analista

[...] se concentre nos gestos, nos objetos, nos corpos, nos meios, nos dispositivos e nas relações envolvidas. O gosto é um comportamento. Reproduzir, escutar, gravar, fazer com que os outros escutem música... todas essas atividades vêm a ser algo mais que a realização de um gosto que “já existia”. Ele se redefine por completo durante a ação e o resultado é, em parte, incerto. Assim, a vinculação dos fãs e a forma de fazer as coisas se combinam, formam subjetividades e tem uma história que não pode ser reduzida às das obras (HENNION, 2010, p. 25)²⁶.

Em um período marcado pela onipresença das tecnologias digitais, o processo de construção e afirmação dos gostos ganha novas dimensões. A emergência de plataformas de *streaming*²⁷ musical, a popularização de dispositivos portáteis de reprodução sonora, a consolidação de redes sociais que facilitam a articulação de fãs, o surgimento de *sites* e *blogs* especializados em música, o compartilhamento de fonogramas por meio da internet e o fortalecimento do mercado de música ao vivo são apenas algumas das ações que permitem constatar, em conjunto, que o gosto não pode ser encarado como uma simples constatação, mas como uma atividade de caráter performativo. Dentro das cenas musicais, os indivíduos tendem a reproduzir certas pragmáticas de gostos e compartilhar critérios de valoração, com base nas experiências que estabelecem com os demais integrantes do grupo e com os ambientes e dispositivos. Nessa dinâmica de criação de vínculos, é necessário se atentar para os diferentes papéis que cada um dos agentes pode exercer em uma configuração particular.

De acordo com a Teoria Ator-Rede, os componentes do social podem ser classificados, com base em seus efeitos, em duas categorias: intermediários ou mediadores. Os primeiros são os elementos que transportam significados e informações sem provocar transformação; os mediadores, por sua vez, transportam significados, transformam, traduzem, distorcem, modificando-os e fazendo outras entidades agirem. Como sintetiza Latour (2006, p. 65),

[...] um intermediário pode ser considerado não apenas como uma caixa-preta, mas uma caixa-preta que funciona como uma unidade, embora internamente seja feita de várias partes. Os mediadores, por seu turno, não podem ser contados como apenas um, eles podem valer por um, por

²⁶ No original: [...] se concentre en los gestos, los objetos, los cuerpos, los medios, los dispositivos y las relaciones involucradas. El gusto es un comportamiento. Reproducir, escuchar, grabar, hacer que otros escuchen música... todas esas actividades vienen a ser algo más que la realización de un gusto que “ya existía”. Todo ello se redefine durante la acción y el resultado es, en parte, incierto. Así, la vinculación de los aficionados y la forma de hacer las cosas se combinan, forman subjetividades y tienen una historia que no se puede reducir a la de las obras.

²⁷ É um formato de distribuição de conteúdo multimídia que dispensa o download de arquivos. Em vez de baixar uma música e guardá-la no aparelho, o usuário ouve a música em tempo real como se fosse uma transmissão de rádio – porém, por meio de uma conexão com internet.

nenhuma, por várias, ou uma infinidade. O que entra neles nunca define exatamente o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes.

Assim, independente da complexidade dos intermediários, na prática, eles devem ser tomados como uma unidade, pois não são efetivamente atores (ainda que já tenham sido e possam a vir a ser novamente) e na maioria das vezes passam despercebidos; eles ficam em segundo plano na análise, pois são apenas meios para atingir um objetivo maior, instrumentos cujas características não são determinantes nos arranjos sociais. Um mediador, por sua vez, mesmo que apresente uma aparência simples, pode se revelar complexo e apontar em várias direções; deve ser apreendido como um ator, humano ou não humano, porque age ou faz outras entidades atuarem na construção do coletivo; suas particularidades influenciam na construção da rede e, portanto, devem ser consideradas na análise do grupo. Entretanto, Lemos (2013) alerta que a diferenciação entre as noções de intermediários e mediadores é sempre problemática, já que todo transporte implica alguma transformação.

Entendemos que o intermediário faz parte da ação, mas que ele fica em um fundo. O que ele “transporta” não faz outros fazerem coisas. Ele não é, portanto, um mediador, já que não mobiliza outros. O actante é o ator principal, ele está na frente da cena, se inscreve em outros e faz a ação acontecer. Continuando com a metáfora teatral, em um teatro, os intermediários estão lá quando entramos e nos sentamos. Mas a peça só começa quando mediadores tomam a cena. A questão é que como não há essência, um pode virar o outro, a depender de como se constitui a rede, as associações (LEMOS, 2013, p. 47).

Em conformidade com as observações acima, é possível afirmar que o estudo das associações deve, então, identificar e separar os mediadores e os intermediários, reconhecendo que esses diferentes papéis são desempenhados apenas em determinados contextos e não são inerentes a nenhum elemento. Desse modo, a ideia de substância, como concepção previamente explicativa da ação, é ultrapassada e torna-se possível acompanhar o desempenho dos atores e dos intermediários na constituição de associações híbridas.

Objetos criados pelo homem podem agir de formas imprevistas/indesejadas e ganhar, na relação com os indivíduos ou demais elementos técnicos, usos não planejados, às vezes nem mesmo servindo para aquilo que foram desenvolvidos. Consideremos o simples fato de que um artefato pode quebrar, com reverberações diversas, algumas improváveis anteriormente. Vamos imaginar, como exemplo, a apresentação de uma banda em uma casa noturna de pequeno porte. Logo no início do show, o sistema de som do local deixa de

funcionar. O técnico se mobiliza para solucionar o problema e identifica que é necessário substituir uma peça. Não há possibilidade de consertar o equipamento imediatamente, nem existe outro à disposição para dar continuidade ao evento. Como consequência, o grupo fica impedido de apresentar suas canções; o dono do clube tem prejuízos por conta da devolução do dinheiro da venda dos ingressos; e o público volta para casa mais cedo ou se dirige para outro local em busca de diversão. O sistema de som, que até então era um mero intermediário, passou a ocupar o papel de mediador pela força de sua transformação, pelo fato de induzir os demais agentes à reconfiguração de suas atividades e promoção de novas interações entre os elementos que integram a rede.

É preciso destacar que no conceito de rede proposto por Latour não há qualquer alusão à ideia de rede ligada aos meios digitais. No contexto da internet, por exemplo, rede refere-se ao transporte de dados, sem alterações significativas, por longas distâncias. Na TAR, por sua vez, rede não é por onde as coisas se deslocam, não é infraestrutura, nem sociabilidade – embora inclua também essas dimensões. É o próprio movimento associativo que forma o social, refere-se àquilo que se forma na relação das coisas; é o resultado das alianças, dos fluxos e dos movimentos, nos quais os atores envolvidos se influenciam mutuamente e de forma constante. No livro “Jamais Fomos Modernos”, Latour (1994, p. 11) já apresentava essa proposta de rede não como estrutura fixa, mas de caráter aberto e híbrido:

[...] não existe uma rede e um ator colocado na rede, mas existe um ator cuja definição de mundo esboça, traça, delineia, detalha, descreve, projeta, inscreve, registra, lista, grava, marca, ou caracteriza uma trajetória que é chamada rede. Nenhuma rede existe independentemente do próprio ato de traçá-la, e nenhum traçado é feito por um ator exterior à rede. A rede não é uma coisa, mas o movimento registrado de uma coisa. Não se trata de uma rede ser uma representação ou uma coisa, parte de uma sociedade ou parte de um discurso ou parte da natureza, mas do que se move e de como esse movimento é registrado.

Pondera-se que na noção de rede apresentada pelo pensador francês o que importa não é apenas a ideia do vínculo, mas, sobretudo, o resultado das alianças. Além disso, a organização dos elementos é descentralizada e não segue linhas hierárquicas; qualquer ator pode estabelecer conexões com os demais e, conseqüentemente, afetá-los. Assim, existem cadeias de associações mais estáveis do que outras, embora elas sejam sempre passíveis de mudanças em sua composição. A relevância da proposta está justamente em enfatizar a ação, em conhecer de que matéria o social se constitui e seguir a dinâmica de produção e transformação inerente às redes sociotécnicas.

O emprego do hífen busca ressaltar que “ator” e “rede” não são totalmente distintos, mas dois aspectos de uma mesma realidade. Isso porque quando se fala em atores empenha-se em perceber como as redes são formadas pela ação dos mesmos e ao pensar em redes deve-se considerar que os atores são definidos pelas relações que ligam uns aos outros.

Um ator-rede é rastreado sempre que, no curso de um estudo, se toma a decisão de substituir atores de qualquer tamanho por sítios e locais e conectados, em vez de inseri-los no micro e no macro. As duas partes são essenciais, daí o hífen. A primeira parte (ator) revela o mínguaço espaço em que todos os grandiosos ingredientes do mundo começam a ser incubados; a segunda (a rede) explica por quais veículos, traços, trilhas e tipos de informação o mundo é colocado dentro desses lugares e depois, uma vez transformado ali, expelido de dentro de suas estreitas paredes (LATOUR, 2012, p. 260).

Desse modo, a TAR propõe um movimento cíclico para descrever o desenvolvimento das associações e não somente um modo de caracterizar seus elementos. Além disso, modifica a concepção geral de que as pessoas estão situadas em um nível micro e são influenciadas e determinadas por macroestruturas (classes sociais, gênero etc.) ao mesmo tempo em que podem influenciá-las. Ao questionar a busca por explicações de fenômenos localizados em contextos mais amplos, Latour (2012) propõe compreender que o local e o global não são dados da realidade, mas resultado das redes de relações. O autor desloca o foco para o processo de construção das redes e suas ações e não para categorias previamente estabelecidas, que acabam padronizando o estudo de diferentes casos empíricos. “O macro não está ‘acima’ nem ‘abaixo’ das interações, mas unido a elas como outra de suas conexões, alimentando-as e sendo por elas alimentado” (LATOUR, 2012, p. 257).

A utilização de plataformas virtuais permite visualizar essa relação entre local e global nas cenas musicais como fruto de conectores que permitem movimentos de mão dupla. Connell e Gibson (2003) destacam o caso de cenas de *punk rock* dispersas geograficamente, mas que interagem por meio da internet e constituem-se mutuamente.

[...] o aumento do uso de recursos da Internet permitiu que muitas subculturas paralelas se tornassem conectadas, aumentando os meios de fluxo de informações através de cenas dispersas. Um efeito disso tem sido desvincular a noção de cena da localidade (embora as cenas continuem a contar com infraestruturas fixas dentro das localidades para sua sobrevivência). Daí sites como www.i94bar.com reúnem cenas punk de garagem da Austrália, Estados Unidos, Noruega, Itália e Suécia, que compartilham um interesse comum nas bandas australianas Radio Birdman e The Scientists e também em ícones dos anos 1960 como MC5 e Stooges, proporcionando uma maior exposição aos novos (e de outra forma obscuros)

selos como o Low Impact Label, que abriga grupos como Sewergrooves e Maggots. Para determinados nichos de gêneros pouco amplos o suficiente para sustentar uma cena local, os fluxos de informação geram um sentimento de “comunidade imaginada” central para a ideia de uma cena, mas desconectada de um único lugar (CONNELL; GIBSON, 2003, p. 107)²⁸.

Assim, a cena *punk* global não é vista como uma imagem vaga ou uma entidade que carece de existência concreta, mas como resultado de conexões contínuas, estabelecidas pela circulação de informações e produtos musicais em canais como *sites*, *fanzines* e programas radiofônicos e televisivos, entre cenas musicais locais que compartilham afinidades estéticas. O global passa a ser o conjunto de todas as interações locais distribuídas no tempo e no espaço. O carácter cada vez mais transnacional das cenas musicais seria, então, resultado da facilidade de comunicação e de circulação de produtos musicais. Isso porque se um lugar pretender influenciar outro precisará encontrar meios para isso. “Para tanto, devemos inventar uma série de grampos, para manter a paisagem firmemente plana e forçar, por assim dizer, o candidato com papel mais ‘global’ a sentar-se ao lado do ‘local’ que alega explicar, em vez de permitir que ele salte as suas costas” (LATOUR, 2012, p. 252).

A formação e o fluxo das redes, por sua vez, podem ser vislumbrados por intermédio do processo de translação ou tradução, que se refere ao diálogo ou a ação que os diversos atores estabelecem entre si, sem causalidade facilmente identificável. É o elo que coloca os elementos humanos e não humanos em relação, produz agenciamentos, gera comprometimento dos envolvidos em uma causa comum e resulta em processamento, na troca e na transformação das redes sociotécnicas. Dessa forma, aproxima-se também da ideia de mediação, de Martín-Barbero, sendo os dois termos utilizados constantemente nas análises da TAR como sinônimos. Para Callon, a translação é uma noção simples, mas fundamental. “A ideia de tradução corresponde à circulação e transporte, a tudo o que faz que um ponto se ligue a outro pelo fato da circulação” (2008, p. 308). É difícil imaginar o desenrolar de

²⁸ No original: [...] the increasing use of Internet resources has enabled many parallel sub-cultures to become connected, increasing the means of information flow across dispersed scenes. One effect of this has been to de-link the notion of scene from locality (although scenes continue to rely on fixed infrastructures within localities for their survival). Hence websites such as www.i94bar.com bring together niche garage punk scenes in Australia, the United States, Norway, Italy and Sweden, which share a common interest in Australia’s Radio Birdman and The Scientists, and also such 1960s icons as MC5 and the Stooges, while providing a wider exposure to new (and otherwise obscure) labels such as Sweden’s Low Impact label, home to groups such as Sewergrooves and the Maggots (see also Kibby 2000). For particular niche genres barely large enough to sustain a local scene, information flows generate a sense of ‘imagined community’ central to the idea of a scene, but disconnected from a single place.

alguma ação, por mais banal que seja, sem a ocorrência de translações envolvendo uma trama de atores de natureza diversa.

Tomemos como referência a gravação de uma canção em um estúdio profissional, que conta com salas, instrumentos, equipamentos e técnicos para transformar o som de uma banda em um arquivo digital que, mais tarde, será disponibilizado na internet. Antes de gravar efetivamente, a banda realiza ensaio para que o técnico possa ajustar o nível dos graves, médios e agudos que serão captados das vozes e dos instrumentos. O processo se inicia com o baixo e a bateria construindo a base da gravação. Para ajudar na marcação do ritmo da música, um clique fica pulsando constantemente no retorno, um fone de ouvido pelo qual os músicos ouvem o que todos estão tocando. O resto da banda grava logo em seguida, em algumas sessões. Depois de captado, o som passa por um pré-amplificador e chega à interface, aparelho que digitaliza o áudio antes de enviá-lo ao computador. No processo de edição, produtor e técnico manipulam o som graficamente por meio de *softwares*, ajustando a afinação, recortando e juntando os melhores trechos de cada sessão para montar a versão ideal da música. O som chega separadamente em cada um dos mais de 90 canais da mesa de som. Na mixagem, realizada com a ajuda de equalizadores e outros aparelhos, são programados, canal por canal, efeitos e variações de volume que dão mais dinâmica à canção. Todo o som é condensado em dois canais – direito e esquerdo – para obter o efeito estéreo que se ouve em qualquer fone de ouvido. A etapa final é a masterização, que resulta na produção do arquivo de áudio compactado, em MP3, por exemplo, que será disponibilizado pelo grupo em suas redes sociais.

Dessa forma, a gravação de uma música foi resultado das mediações de vários atores, que executaram tarefas consecutivas e interdependentes para alcançar um objetivo final. Nesse processo, as responsabilidades foram transferidas gradativamente de um ator para outro, configurando o que Latour (2012) denomina delegação, isto é, a distribuição e transferência de tarefas entre humanos e não humanos. À medida que as etapas foram se desenvolvendo, uma rede passou a ser construída pelos agentes que se mobilizaram em torno da ação coletiva, do registro da canção.

É por conta dessa proposta relacional e performativa entre pessoas e materialidades que a Teoria Ator-Rede tem sido utilizada por diversas áreas do conhecimento como uma ferramenta para compreender a composição dinâmica e diversificada dos grupos. Para Lemos (2013, p. 37),

[a] questão principal proposta pela TAR às ciências sociais como um todo é, a meu ver, dedicar atenção à dinâmica de formação das associações, aos movimentos e aos agenciamentos, à distribuição da ação entre atores diversos, humanos e não humanos, a partir de uma simetria generalizada. Ela é uma sociologia da mobilidade. É nesse sentido, ao mesmo tempo crítico e móvel, que Latour propõe ver a TAR como uma “associologia”, já que dirige a atenção ao que se está construindo como híbridos por meio de associações. Nesse movimento, controverso na maioria dos casos [...], pode-se compreender a ciência e as demais formas associativas que compõem o social.

Posto isso, todos os agrupamentos, entre eles as cenas musicais, podem ser compreendidos dessa maneira: como redes complexas e em constante processo de mudança, que resultam de relações e práticas desenvolvidas por atores heterogêneos em contextos cotidianos específicos. Entretanto, a aposta na TAR como ferramenta para o entendimento do processo de construção de alianças na área da música encontra mais um desafio: como apreender o coletivo de mediações e negociações de interesses que mantêm articulados humanos e não humanos que integram uma cena musical? De que forma os estudos sobre as cenas podem ampliar a presença de diferentes mediadores nas descrições das redes que são acionadas pela música?

3.2 CARTOGRAFIA DE CONTROVÉRSIAS

A aplicação da proposta conceitual da Teoria Ator-Rede no estudo das cenas musicais requer a adoção de métodos que sejam capazes de cartografar as redes que se formam em torno de determinadas sonoridades, tanto em termos de constituição (principais atores e respectivas conexões) quanto de dinâmica (fluxos das diferentes traduções).

Nesse sentido, cartografias são sempre provisórias, funcionais até o momento em que novas cartografias – portanto, novas paisagens – se imponham. O ofício do cartógrafo envolve, assim, uma implicação nas redes que ele cartografa, um entendimento sem exterioridade de seus movimentos e desvios. Para tanto, lhe é conveniente um equipamento bastante “minimalista” [...] sempre aberto a redefinições (PEDRO, 2008, p. 11-12).

Para lidar com a malha de conexões que a música agencia devemos, antes de tudo, reconhecer que não existem associações estáticas, mas em processos contínuos de formação. Os grupos são constituídos pela constante redefinição, realizada pelos seus porta-vozes, de seus objetivos, identidade, limitações e características. Como propõe Latour (2012, p. 56), “O delineamento de grupos é não apenas uma das ocupações dos cientistas sociais, mas também a

tarefa constante dos próprios atores. Estes fazem sociologia para os sociólogos, e os sociólogos aprendem deles o que compõem seu conjunto de associações”. Por isso, a TAR propõe como princípio básico “seguir os próprios atores”, a fim de descobrir quais definições esclareceriam melhor as associações por eles estabelecidas.

Trata-se, sobretudo, de deixar não só o fenômeno falar, mas literalmente os atores que permitem sua existência. Por estarem mais envolvidos no assunto, eles teriam um entendimento especialmente valioso. Como sintetiza Latour (2012, p.51), “a primeira característica do mundo social é o constante empenho de algumas pessoas em desenhar fronteiras que as separem de outras”. Dessa forma, ele recomenda que o analista respeite o “objeto” e busque descrevê-lo, esperando que ele se mostre por si.

Em acordo com essa premissa, as cenas musicais, como espaços de partilha de valores, interesses e afinidades, envolvem negociações entre seus participantes e posicionamentos em relação a outros grupos. Além disso, podem ser compreendidas com base em uma série de rastros deixados pelos atores, pontuando as práticas, os gostos e os rituais de pertença de determinado agrupamento. Isso ocorre porque a formação de uma cena é acompanhada, necessariamente, por exercícios de autorreflexão. Os participantes destacados das cenas atuam como “militantes” engajados na defesa de suas preferências e práticas musicais.

[...] [N]em toda música que circula nas cidades constitui uma cena, já que isso pressupõe a construção de modos específicos de mapear o terreno urbano através de práticas musicais autorreflexivas, ou seja, os participantes de uma cena musical se reconhecem na cena ao mesmo tempo em que demarcam, de modo dinâmico, seu alcance (JANOTTI JÚNIOR., 2012c, p. 115).

Os rastros dos atores que articulam um agrupamento musical permitem identificar diferentes pontos de vista sobre o processo de instauração dos grupos, seus limites, lógicas de pertencimento, definições estéticas, posicionamentos valorativos etc. Nesse sentido, a TAR propõe o desenvolvimento de uma Cartografia de Controvérsias (CC), um conjunto de técnicas de investigação e visualização para que o pesquisador possa descrever uma situação de conflito. A proposta sugere que a observação do fenômeno – a prática do empirismo e a rejeição a quadros de referência – deve ser a base de uma pesquisa. A melhor maneira de compreender um coletivo é abandonar as categorias sociológicas globais e dirigir o olhar para os momentos em que eles tomam forma, nos quais noções fundamentais, ideologias e projetos estão sendo construídos e debatidos.

A controvérsia é o momento ideal para revelar a circulação da agência, a mediação, as traduções entre actantes, a constituição de intermediários, as relações de força, os embates antes de suas estabilizações como caixas-pretas. Na controvérsia, negociações se estabelecem e engajamentos são desenhados para futuras resoluções. [...] A controvérsia é o momento onde ficam mais visíveis os actantes. [...] Esse momento é a controvérsia, momentos de abertura, de circulação, de delimitações que delimitam a escolha, o sucesso ou o fracasso de determinado empreendimento (LE MOS, 2013, p. 106-107).

Durante uma controvérsia, o que era considerado fixo é questionado e o social se mostra em sua face mais relevante, com alianças e rupturas surgindo e uma rede sendo construída. Entretanto, as controvérsias não podem ser resumidas em uma única questão, pois elas apontam sempre para inúmeros fatores. Para Lemos (2013, p.109), “Elas existem justamente por haver desestabilização, quando as coisas que estavam no fundo, despercebidas e estabilizadas, passam para frente da cena, colocando o problema em evidência e gerando novas mediações”.

Apesar de fazer diversas observações sobre definições, procedimentos e métodos de seleção dos fenômenos, acreditamos que o cerne da proposta de Lemos (2013) é que uma controvérsia pode ser definida como momentos de disputa nos quais podemos observar a formação do social, quando as coisas ainda não estão estabilizadas. Mais pragmaticamente, são ocasiões de conflito, negociação e debates entre os atores. O autor apresenta ainda uma série de indicações referentes à CC, como focar em questões sociotécnicas, atentar ao momento de “explosão” dos embates, escolher controvérsias delimitadas, debates atuais e não passados, além de outros pré-requisitos que não detalharemos aqui. No entanto, acreditamos que essas considerações colocam à sombra uma série de fenômenos de pequena abrangência ou redes menores que podem ser interessantes para a compreensão de tramas mais amplas formadas por elas. Assim, em nosso ponto de vista, esses apontamentos apresentados pelo autor, apesar de deixarem mais claro o que são e qual a importância das controvérsias, problematizando também seus direcionamentos, não são condições essenciais para que um coletivo seja estudado como uma rede híbrida de associações. A sugestão de Ferreira (2013, p. 11) parece oportuna:

Se por controvérsia entendêssemos apenas disputa? Pensemos um coletivo, uma sociedade complexa como, por exemplo... formigas. Esperar uma controvérsia ali talvez seja problemático. Mas se investigarmos um embate sobre, por exemplo, “quem pode ou não entrar no formigueiro?”, com sorte aprenderíamos bastante da organização delas. Todo o fenômeno formado por uma rede é uma disputa? Bem, dependendo de como se entenda disputa – por exemplo, como engajar –, talvez sim.

No caso da música popular massiva, percebemos que ações corriqueiras, como a tentativa de enquadrar determinadas bandas em um dado gênero musical, geram situações controversas. Se acompanharmos fóruns de discussão, comunidade virtuais, páginas de crítica musical de qualquer jornal, ou ainda comentários na saída de um *show*, veremos como os indivíduos se engajam na criação de hierarquias de valor para tudo aquilo que escutam e, com isso, surgem discussões acaloradas que mobilizam vários atores com poderes diferenciados a depender da associação formada. Reforçando essa proposta, Janotti Júnior (2014, p. 64) afirma que “Cada ação, seja um show, uma controvérsia crítica, a negação de sua existência, novas bandas e trajetos, são eventos que reconfiguram o próprio alcance de cena, seus mediadores e intermediários, suas redes”.

Nesses apontamentos, reconhecemos que a própria existência de uma cena musical é fonte de debates intensos, que permitem visualizar diferentes pontos de vista e os circuitos de agenciamentos construídos pelos atores. Assim, empregamos a ideia de controvérsias no contexto desta dissertação não como um debate pontual e temporalmente delimitado, mas como uma disputa contínua sobre a própria constituição das cenas musicais: seus processos de rotulação, lógicas de pertencimento, traços estéticos compartilhados, ocupação espacial etc. O que se busca evidenciar com isso é que, por mais que possam parecer estabilizadas e sem grandes celeumas, as cenas são sempre locus de discussão de ideias e divergência de opiniões, que implicam relações de poder e força que se expressam na solidez que as práticas econômicas, culturais e afetivas vão adquirindo. Esses debates, muitas vezes considerados banais, podem ser ferramentas úteis para acompanhar a construção do agrupamento.

Lemos (2013) indica que no desenvolvimento de uma Cartografia de Controvérsias o analista deve lançar mão de lentes de observação que permitam identificar as diferentes posições que estão em negociação no processo de formação das associações e conhecer as dimensões da rede sociotécnica. Para o autor, “uma das primeiras ações é mapear as declarações e ligá-las às questões que emergem da literatura científica, criando um banco de dados sobre essas declarações dispersas e os documentos da literatura” (LE MOS, 2013, p. 115). Tal mapeamento permitiria observar vários pontos de vista, visualizar a distribuição das ações, identificar os atores, revelar as mediações e agenciamentos.

A crítica musical seria um ponto de partida privilegiado para identificar essas controvérsias e compreender as dinâmicas das cenas. Os jornalistas especializados estão diretamente ligados à afirmação e reconstrução constante desses grupos, em um período no qual os limites entre eles são cada vez mais fluídos, efêmeros e transitórios. Janotti Júnior e

Pires (2011, p. 10) afirmam que, “geralmente, quando existe certa efervescência na produção musical em determinado local, ela é logo nomeada, ou legitimada, pelo discurso da crítica cultural, que procura delimitar a existência de uma cena em torno de expressões musicais distintas”.

Ao criar rótulos e tentar identificar as características de uma cena, os críticos podem ser considerados integrantes desses agrupamentos, atores engajados na descrição das experiências e configurações relacionadas a determinadas expressões da música popular massiva. Aqui, encontramos, novamente, ecos no trabalho de Latour (2012, p. 55), ele defende que para delinear um grupo, “cumpra dispor de ‘porta-vozes’ que ‘falem pela’ existência do grupo – e eles às vezes são tagarelas, como fica claro pelo exemplo dos jornais”.

Em consonância com a nossa proposta de promover uma interseção entre o fazer acadêmico e os agentes ligados à produção cultural, nos valem de uma declaração do jornalista e crítico musical Leonardo Lichote que, em entrevista ao *blog* Banda Desenhada²⁹, enfatiza as tensões e os diálogos que são parte da própria formação e rotulação das cenas.

BD – A maioria da nova geração tem bastante dificuldade em assumir publicamente qualquer vínculo estético, inclusive questionando o uso de diversos termos ou mesmo negando a existência de cenas, coletivos ou de uma historiografia que possa, minimamente, uni-los em um contexto geracional. Isso deve dificultar bastante o seu trabalho, não?

Leonardo Lichote – A Tropicália existiu? O Clube da Esquina existiu? A bossa nova existiu? O mangubeat existiu? O Rock Brasil dos anos 80 existiu? Não tenho dúvidas de que sim. E cada um desses momentos partiu de um tipo de articulação conceitual diferente, umas mais elaboradas e fechadas, outras mais abertas e frouxas. Mas posso dizer não só que isso tudo existiu como também que cada um deles não existiu somente por seus produtos artísticos. A Tropicália, por exemplo, não é só os discos do Caetano [Veloso], do [Gilberto] Gil, dos Mutantes... É tudo que se disse e se escreveu sobre ela desde seu início até hoje. É uma narrativa, um discurso. Uma tentativa de dar sentido a um todo que nunca fará sentido se nos concentrarmos no que ele tem de explosão de individualidades, de fenômenos únicos. Ou fará um sentido que funciona dentro da lógica da arte, mas não na do jornalismo ou da História da Arte.

É sempre uma narrativa. Cenas, gerações, tudo isso é (ou deveria ser) essa tentativa não de sufocar individualidades em nome de um rótulo, uma etiqueta, mas sim tentar entender ou iluminar os traços em comum (estéticos, afetivos, políticos, históricos) que atravessam essas individualidades.

Entendo perfeitamente essa negação por parte dos artistas contemporâneos. Primeiro porque eles são, quase sempre, nomes em início de carreira, uma

²⁹ A proposta do blog, que pode ser acessado no endereço www.bandadesenhada01.blogspot.com.br, é apresentar extensas entrevistas com artistas e demais profissionais ligados à atual produção musical brasileira.

categoria que tem uma necessidade real de afirmar sua individualidade, dizer o que é para o mundo. Além do mais, não há uma narrativa consolidada sobre sua geração, e portanto existe a insegurança e a desconfiança sobre a construção dessa narrativa. E ninguém quer ver sua música ser reduzida a um rótulo que diz pouco sobre ela. Nem eu, como jornalista, quero fazer isso – e procuro evitar isso em um esforço consciente.

Mas acho que falta muitas vezes, por parte dos artistas, a compreensão de que o discurso de amarração de uma “cena” (com todas as aspas do mundo) é a construção de uma narrativa possível. Uma entre muitas. Uma narrativa que opera numa lógica que, reafirmo, não é a da arte. Mas não é incompatível com ela. São duas perspectivas que não só podem dialogar, mas que sempre dialogaram. [...] Negar a existência de um contexto, do impacto de se pertencer a um tempo, estar numa cidade, negar isso me parece se prender a uma etapa superada do debate. Porque nenhum desses artistas faria a música que faz se estivesse no fim do século XIX. Uma obviedade, por motivos tecnológicos ou mesmo se pensarmos na bagagem cultural que foi construída no século XX. Repito, uma obviedade, ou seja, nem me parece muito perspicaz da minha parte enunciar algo tão claro. Portanto, o contexto não só existe como ele é o ponto de partida da produção individual e a base mínima comum que atravessa toda a música que está sendo feita hoje. [...] Portanto, o debate não é negar a construção de uma narrativa – ou seja, negar esse ofício do jornalista, do historiador. O debate é sobre a narrativa que está sendo construída³⁰.

O trecho destacado mostra como a crítica tem o poder de dar visibilidade e, até mesmo, de tentar definir certas cenas musicais e as distinções culturais subsequentes. Além disso, reforça dois outros aspectos que já apontamos: a dificuldade de estabelecer consensos em torno da composição das cenas; e o caráter performativo desses agrupamentos, uma vez que eles são sempre enquadramentos dentro de um panorama amplo das práticas musicais. Por conta disso, “qualquer entrevista, narrativa ou comentário, por trivial que pareça, enriquecerá o analista com um conjunto assombroso de entidades para explicar o curso da ação” (LATOURE, 2012, p. 77).

O papel de porta-voz de determinada cena também é exercido pelos demais atores humanos – músicos, produtores, público etc. –, que procuram maneiras de defini-la, fixando fronteiras e oferecendo informações que podem subsidiar estudos. Nesse processo,

sempre que algum trabalho é necessário para traçar ou retraçar as fronteiras de um grupo, outros agrupamentos são classificados de vazios, arcaicos, perigosos, obsoletos etc. É pela comparação com outros vínculos concorrentes que se enfatiza um vínculo. Assim para cada grupo a ser definido, aparece logo uma lista de antigrupos (LATOURE, 2012, p. 56).

³⁰ Disponível em < <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2014/02/quedas-e-curvas.html>>. Acesso em 15 abr. 2014.

No desenvolvimento dessa Cartografia de Controvérsias é preciso garantir que os objetos ganhem visibilidade, que eles possam se expressar. Uma das soluções para tal problema é estudar os processos de inovações, a “cozinha dos fatos”, pois é nesses ambientes que as conexões ficam bastante expostas, por meio de controvertidas tramas, e os objetos ganham maior visibilidade. Outro recurso – que focalizaremos no presente trabalho – é identificar as mediações dos artefatos em determinadas associações com base nos relatos dos atores humanos. Como afirma Latour (2012, p. 118), “[p]ara serem levados em conta, os objetos precisam ingressar nos relatos. Quando não deixam traços, não fornecem nenhuma informação ao observador e não produzem efeitos visíveis em outros agentes. Permanecem em silêncio e deixam de ser atores: literalmente, não são mais levados em conta”.

Desse modo, percebemos que as narrativas cotidianas de pessoas que vivenciam a cena revelam constantemente aspectos importantes das relações que se estabelecem entre os diversos atores. Mapeando as opções metodológicas utilizadas nos trabalhos sobre cenas, Cardoso Filho e De Oliveira (2012, p. 6) identificam certas preferências que estão em consonância com a proposta da TAR:

Dentre as opções metodológicas consideradas mais apropriadas à investigação dos processos de produção de sentido e configurações históricas de cenas musicais, podemos perceber um privilégio aos procedimentos baseados em entrevistas e coleta de depoimentos. Nessas ferramentas, há resquícios da própria atividade jornalística, e, mais anterior, do trabalho do etnógrafo e do historiador.

Ao colocar em prática a Cartografia das Controvérsias, seja por meio de entrevistas e/ou da reunião de publicações em *sites*, *blogs*, jornais impressos e redes sociais, o pesquisador pode captar de maneira atenta os conflitos e polêmicas instituídos no interior das cenas. “É como se disséssemos aos atores: ‘Não vamos tentar disciplinar vocês, enquadrá-los em nossas categorias; deixaremos que se atenham aos seus próprios mundos só então pediremos sua explicação sobre o modo como os estabeleceram’” (LATOUR, 2012, p. 44).

Assim, a TAR busca dar aos atores um espaço para se expressarem e para que eles sejam protagonistas na elaboração de conceitos, teorias e categorias. Nesse sentido, seu propósito não é explicar, mas descrever o que os atores fazem, estabelecendo relações, comparações e organizando os relatos, que permitam o traçado da rede composta por atores humanos e não humanos.

Definirei um bom relato como aquele que tece uma rede. Refiro-me com isso a uma série de ações em que cada participante é tratado como um mediador completo. Em palavras mais simples: um bom relato ANT é uma narrativa, uma descrição ou uma proposição na qual todos os atores fazem alguma coisa e não ficam apenas observando. Em vez de simplesmente transportar efeitos sem transformá-los, cada um dos pontos no texto pode se tornar uma encruzilhada, um evento ou a origem de uma nova translação (LATOUR, 2012, p. 189).

A descrição, a partir dos rastros deixados pelos atores, acaba por revelar o processo de produção da existência de determinado grupo. Apoiada em Bruno Latour, Pedro (2008, p. 12) aponta que o processo descritivo deve, minimamente:

1) Buscar uma porta de entrada – É preciso encontrar uma forma de “entrar na rede [...] e, de algum modo, participar de sua dinâmica. 2) Identificar os porta-vozes – [...] é preciso identificar aqueles que “falam pela rede”, e que acabam por sintetizar a expressão de outros actantes [...], não se pode deixar de tentar buscar as ‘vozes discordantes’ [...]. 3) Acessar os dispositivos de inscrição, ou seja, tudo o que possibilite uma exposição visual [...] e que possibilitam ‘objetivar a rede’; 4) Mapear as ligações da rede – Trata-se aqui de delinear as relações que se estabelecem entre os diversos atores e nós que compõem a rede. Envolve as múltiplas traduções produzidas pelos atores, ressaltando-se suas articulações, em especial: os efeitos de sinergia ou de cooperação na rede; os efeitos de encadeamento ou de repercussão da rede; as cristalizações ou limitações da rede (PEDRO, 2008, p. 12).

Entretanto, é importante salientar que os relatos configuram-se também como mediadores, pois um texto nunca é um intermediário de uma realidade indiscutível, mas sempre resultado de uma seleção de informações e mediação de falas. No caso específico das cenas, ao seguir os atores em ação e acompanhar de perto o desenvolvimento das dinâmicas em torno das práticas musicais, o pesquisador assume o papel de mais um dos diversos porta-vozes do agrupamento, falando por muitos, coletando e mediando argumentos.

A produção dos relatos, baseando-se na Cartografia das Controvérsias, exige que o analista escolha, de maneira consciente, caminhos para seguir os atores. Assim, as cartografias produzidas dizem respeito sempre a uma situação e a um momento específico e, conseqüentemente, podem se tornar fontes de novas controvérsias, possibilitando novas performances e produções de existência.

4 AS REDES DA CENA BAIANA DE BASS MUSIC

As redes de onde emergem as cenas musicais contemporâneas são marcadas pelo progressivo crescimento da diversidade dos atores e da dinâmica de suas interações. A permeabilidade da fronteira entre produtores e consumidores musicais, a heterogeneidade de plataformas de circulação dos fonogramas e as trocas informacionais cada vez mais rápidas são apenas algumas das condições que multiplicam e aceleram as interações entre elementos heterogêneos nesses agrupamentos. A partir disso, o que nos importa esclarecer aqui é que devido à dinâmica de suas interações sociotécnicas esses coletivos acabam assumindo uma configuração fluida.

A rede é uma abstração que se realiza em situações particulares. Então nosso trabalho de análise, se quer escapar ou ir além das grandes generalizações, deve fazer cortes, ir em busca dos fenômenos em sua dimensão empírica – o que significa recortar situações específicas, objetos específicos, produtos, relações (FRANÇA, 2002, p. 71).

Dessa forma, reconhecemos que a noção de rede é produtiva porque nos conduz a pensar nos nós, alianças, interseções, inclusões e exclusões que se processam no âmbito das práticas musicais. Entretanto, considerando que as redes podem se estender indefinidamente em múltiplas direções, dependendo das conexões que sejam identificadas, tornou-se imprescindível um recorte, em detrimento de diversos outros possíveis, que possibilitasse a identificação dos elementos da cena baiana de *bass music* – suas conexões e fluxos – em um momento particular. Por conta disso, fomos em busca de rastros deixados pelos atores que sinalizassem a existência desse agrupamento, tendo como referência que

Rastros são índices, inscrições de uma ação passada. [...] Um rastro é o vestígio de uma ação efetuada por um actante em qualquer situação. [...] Rastros são produzidos, seja a partir de instrumentos de inscrição, seja a partir de teorias ou metodologias de escuta. O que o define é justamente a sua produção (LEMOS, 2013, p. 119).

Como podemos observar, os rastros não são naturais, nem neutros, mas frutos de ações intencionais e precisam sempre de instrumentos específicos para serem visualizados. Em função disso, o mapeamento da cena em questão tomou como referência inicial reportagens em publicações digitais e impressas, coletâneas musicais, projetos de iniciativa do poder público e páginas em sites de redes sociais que indicavam a formação do agrupamento. Em um segundo momento, outros rastros foram produzidos pelo próprio pesquisador, por meio de

entrevistas³¹ realizadas presencialmente ou por e-mail, entre os meses de dezembro de 2014 e janeiro de 2015, com DJs, donos de selos musicais e produtores culturais, apontados nas matérias como integrantes da cena baiana de *bass music*. A escolha desses materiais empíricos decorre do fato de que eles funcionam como instrumentos de inscrição da cena, procedimentos de materialização de sua existência e que, como veremos na análise apresentada, contribuíram na promoção de uma autoconsciência e distinção entre os indivíduos que produzem e consomem as produções eletrônicas marcadas pelas sonoridades graves no contexto da Bahia.

Em geral, tais inscrições desempenham o papel de mediadores, atores que efetivamente fazem diferença na rede. Além disso, ao contrário de apontarem para uma visão estática do agrupamento musical em questão, demonstram, em alguns momentos, a existência de controvérsias que servem de matéria-prima para observar a formação de uma rede sociotécnica.

4.1 O NOVO SOM GRAVE DA BAHIA

Em 14 de março de 2014, o Jornal O Globo publicou uma matéria intitulada “A hora do Axé Bass”³². O texto, veiculado na coluna semanal Transcultura, do jornalista Bruno Natal, foi o primeiro de alcance nacional sobre essa nova cena que vem surgindo em Salvador e que apresenta ramificações também em algumas cidades do interior da Bahia. Apesar de já conhecermos a produção de parte dos artistas e termos frequentado algumas festas ligadas à cena, foi também com base na publicação do periódico carioca que tomamos ciência de que esses elementos estavam ligados entre si, integrando uma mesma comunidade de gosto.

A chamada da referida matéria, “União de hip hop, dubstep, trap e outros ritmos eletrônicos começa a formar uma cena eletrônica em Salvador e arredores”, reivindica a existência de um agrupamento musical na Bahia que circunscreve determinadas produções eletrônicas. A abertura do texto destaca que as sonoridades graves são o ponto comum entre elas.

É o novo som de Salvador, é o novo som de Salvador. Mundialmente conhecido por seu carnaval, axé e também pela forte influência da cultura

³¹ As entrevistas (APÊNDICES A, B, C, D, E, F, G E H) foram transcritas e registradas nesta dissertação conforme a fala dos próprios entrevistados, ou seja, sem correção de aspectos gramaticais e/ou coloquiais.

³² Disponível em: <<http://www.oesquema.com.br/urbe/2014/04/25/transcultura-135-axe-bass-coisas-que-eu-achava-quando-era-crianca/>>. Acesso em: 09 dez. 2014.

africana nas tradições locais, a Bahia tem adentrado também outro terreno fortemente relacionado à diáspora negra: a bass music. Do reggae e dub ao hip hop, onde você escutar um grave pulsando e uma batida conduzindo o transe, pode ter certeza que África está ali. Portanto era de se esperar que o som eletrônico que carrega o grave no nome e que é a base do recente sucesso do dubstep e do trap encontrasse ecos em Salvador (NATAL, 2014, ONLINE).

Em vista disso, é possível perceber como o som agencia a formação de um determinado território de gosto, possibilitando que as pessoas interajam por meio da música e se identifiquem como pertencentes de uma mesma coletividade. Ao longo do referido texto, o jornalista Bruno Natal cita DJs, produtores e grupos baianos – A.MA.SSA, Cláudio Lord Breu, Som Peba, Bemba Trio, Mauro Telefunksoul, Hashta, Lucas Brasil, Kongo, Toshiro e Murilo Lobo – que se expressam musicalmente pela onipresença das batidas eletrônicas graves. Essa singularidade sonora, ainda que um elemento bastante frágil e presente em diversos gêneros musicais, apresenta-se como responsável pela instauração de um ambiente afetivo, estético e social que, de acordo com a matéria, inclui elementos não humanos como as festas soteropolitanas Bass Down Low e Quintas Dancehall; eventos realizados no interior, como o Groove and Bass, em Vitória da Conquista, e o Sexxta Bass, em Ilhéus; e coletâneas como a Bass Culture Bahia. Assim, o reconhecimento de traços compartilhados entre produções e práticas musicais que habitam um mesmo universo sonoro resultou na formação de fronteiras que as singularizam dentro do amplo e diversificado cenário musical baiano.

De maneira geral, podemos afirmar, tomando por base os rastros identificados, que a cultura do grave na Bahia reúne DJs que são também produtores (compõem suas próprias músicas), entre os quais se destacam Mauro Telefunksoul, Som Peba, Cláudio Lord Breu, Loro Vodooo, Mangaio, ÀTTØØXXÁ, Werson, DaBeat28 e A.MA.SSA; produtores que não costumam se apresentar ao vivo, como é o caso do projeto OMÃ; bandas que contam com a presença de DJs, como Braunation, Os Nelsons, OQuadro e BaianaSystem; projetos formados por DJs e cantores/MCs, como Bemba Trio e Complexo Ragga; MCs e cantores que acompanham esporadicamente os DJs nas festas, como Capitão América, Calibre MC e Vandal; e, por fim, DJs que se apresentam nas festas apenas tocando músicas de outros artistas, como Toshiro, Kongo, Lucas Brasil, Hasta, Murilo Lobo e DAKAZA. Essa separação é bastante dinâmica, pois ao longo da trajetória de cada um desses artistas, eles desenvolvem outras habilidades que permitem a eles se tornarem também DJs e/ou produtores. Além disso, novos nomes surgem continuamente e são enquadrados por iniciativa própria, pela imprensa

ou pelos demais atores dentro da cultura do *bass*, demonstrando a reconfiguração constante desse agrupamento.

Inicialmente, é preciso esclarecer que, assim como ocorreu nas apropriações dos gêneros e subgêneros da *bass music* em diversas localidades latino-americanas e europeias, na Bahia as produções eletrônicas marcadas pelas baixas frequências sonoras também flertam com ritmos locais populares, como o pagode, o samba reggae, o arrocha e o samba de roda do recôncavo. Esse processo de cosmopolitismo estético (REGEV, 2013), que articula referências globais eletrônicas e estilos típicos do estado, não é exatamente recente e suscita controvérsias por parte dos artistas.

A utilização de sintetizadores e baterias eletrônicas na música baiana tem início em meados dos anos 1980, mas o primeiro registro de uma canção produzida por um DJ com essa proposta se deu no ano de 2004, com a faixa “Made in Bahia”, gravada pelo paulista DJ Patife no álbum “Na estrada”. A canção, uma mistura de *drum and bass* e samba reggae, conta com as participações do Cortejo Afro, da cantora Mariene de Castro e do MC britânico Cleveland Watkiss. Patife se tornou um produtor reconhecido internacionalmente, após sair da periferia de São Paulo, em 1997, rumo à Londres, com o objetivo de fazer parte do Movement, um dos principais selos do *drum and bass* do mundo. Alcançou seu objetivo e estourou mundialmente em 2001 com a canção “Sambassim”, uma bossa-nova eletrônica cantada pela paulista Fernanda Porto. Sobre a produção de “Made in Bahia”, Patife reconhece, em entrevista ao site Uol³³, em maio de 2007, que a ideia surgiu em sua primeira visita ao estado, na qual tocou na inauguração da Eletrocooperativa – organização não governamental voltada para a inclusão digital de jovens entre 15 e 25 anos – acompanhado por percussionistas do bloco afro Olodum.

O produtor musical e DJ baiano Cláudio Lord Breu (2014) relativiza a importância da gravação. Conforme conta, desde o início dos anos 2000, ele e outros produtores soteropolitanos, como Mangaio, Vince, e Mauro Telefunksoul, já desenvolviam *tracks* (faixas musicais) com influências de ritmos baianos para apresentações locais e concursos como Red Bull Music Academy³⁴.

Patife é citado como marco inicial porque a faixa “Made in Bahia” foi a primeira neste formato a ser lançada oficialmente por uma gravadora e

³³ Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/2007/05/03/ult89u7614.jhtm>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

³⁴ Red Bull Music Academy é uma academia de música que, desde 1998, realiza encontros anuais em cidades diferentes do planeta com o objetivo de promover o intercâmbio entre as novas tendências da criação e da produção musical no mundo. Deles participam DJs, produtores, músicos, compositores, entre outros agentes selecionados via processo de inscrição.

distribuída mundialmente. Mas a verdade é que a muitos artistas baianos, em algum momento já misturaram um pouco de música baiana em suas músicas, seja de que estilo for, e isso não seria diferente na música eletrônica (LORD BREU, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Atuando no cenário eletrônico desde 2004, Lord Breu afirma que seu trabalho é influenciado, principalmente, por Mad Professor, Diplo, Digital Mystics, Lee Perry e Dave Nada. Entretanto, apesar das referências internacionais, ele busca agregar às suas músicas sonoridades baianas, que permitam a identificação com o público. Nesse sentido, a música se destaca também como uma forma de ancoragem de determinada identidade local.

Durante a minha fase dos instrumentais de hip hop eu tive contato com a música dub e um monte de coisas experimentais, isso mudou minha cabeça por total. Tudo, absolutamente tudo, bebe nesta fonte (dub), e partindo disso tive contato com a bass music da época (este termo ainda não era utilizado), como o jungle, o ragga-jungle, breaks e grime. [...] Defino meu som como global bass, tropical bass. Gosto da bass music influenciada pela música do terceiro mundo, por música negra e música latina, e as minhas produções atualmente seguem por estes caminhos. Eu acredito que assim como em todo o mundo, aqui também houve o desejo de cada produtor de “falar a língua do seu povo”, e de fazer algo que o seu povo se identifique (global bass). Adoramos trap, moombah, dubstep e outras coisas, mas nascemos e crescemos ao som de tambores, guitarras baianas, festas de bairro e curtindo atrás de trio elétrico. [...] Minha inspiração vem no dia a dia, na rua, na praia ou na noite, e levo isso para o meu estúdio. O diálogo com a cultura baiana se estabelece quando vou inserir uma percussão na minha música, ou desde o início, quando o ritmo inicial já tem uma pegada tropical e swingada. Mas nem tudo o que eu produzo tem a cara da Bahia, porém sempre tem algo que remete à cultura baiana, nem que seja um pequeno elemento dentro da música (LORD BREU, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Na perspectiva apontada acima pelo produtor, observa-se a tentativa de reafirmar a ideia de uma identidade baiana, formada por “quadros de referência e sentidos estáveis, contínuos e imutáveis por sob as divisões cambiantes e as vicissitudes de nossa história real” (HALL, 1996 p. 68). Com mais de 20 anos dedicados à atividade de DJ, o soteropolitano Mauro Telefunksoul também compartilha esse ponto de vista com Lord Breu, de quem foi professor no curso de *djing* oferecido pelo Coletivo Pragatecno³⁵. Além de ser um dos pioneiros da cena eletrônica baiana, Telefunksoul está continuamente envolvido em pesquisas musicais e tem no currículo passagens por diversas casas noturnas e festivais do país, nos

³⁵ Criado em janeiro de 1988, o Pragatecno é o principal núcleo de música eletrônica em atuação na região Nordeste do Brasil. O objetivo é pesquisar e difundir a cultura eletrônica underground, através do intercâmbio entre DJs de diversos gêneros em várias regiões do Nordeste e Sudeste. Por meio de pequenos núcleos regionais, estão vinculados ao Pragatecno DJs das cidades de Belém (PA), Fortaleza (CE), João Pessoa (PB), Maceió (AL), Aracaju (SE), Salvador (BA) e Rio de Janeiro (RJ).

quais dividiu cabines com ícones da música eletrônica internacional. Suas *tracks* já foram executadas em rádios estrangeiras, como a BBC Radio 1 and 1Xtra's Stories e a Tropical Beats, ambas de Londres; e a Luso FM, da Alemanha. Conforme ele mesmo aponta, sua trajetória musical teve início no gênero musical *Miami bass* e, aos poucos, foi agregando ritmos locais para dar uma personalidade às suas produções.

O som que dominava aqui em Salvador e que me serve de inspiração até hoje é o Miami Bass, ou Freestyle, com nomes como Stevie B, The Cover Girls, Noel, Tony Moran, Tony Garcia... Logo em seguida veio o hip hop de Ice T, LL Cool J, Beastie Boys e Public Enemy. Aí que me aparece o acid house e eu comecei a ouvir Bomb The Bass, Technotronic, Yazz e S'express, até conhecer o disco do Goldie Timeless, que tinha aquela canção "Inner City Life". Putz, foi paixão à primeira vista, e surgia ali pra mim um novo conceito sonoro, que misturava batidas quebradas ao grave do baixos, eu falava que o jungle tinha vindo do espaço! Aqui em Salvador o dum'n'bass não foi bem recebido a princípio pela maioria dos DJs, foi um período onde a cultura do vinil estava ficando em baixa, e os sons mais pops tomavam conta da cena. Nesse período comecei a tocar junto com banda Zambotronic, uma mistura de rock com eletrônica, e a Tritor Tecnologia Ltda, minha primeira live band, enquanto me aperfeiçoava no turntablism. Um pouco antes comecei a fazer parte da Soonomoon, grupo de pesquisa musical ligada a festas raves, pra depois ir pro Coletivo Pragatecno, dedicado à cultura club, onde estou até hoje. [...] Percussão pro baiano é como o coração que bate no peito, música de rua, de gueto, das lavagens. Temos o maior soundsystem do mundo, o trio elétrico, a musicalidade do baiano está nas ruas... O processo é esse é sintonizar o grave ao percussivo, os graves fazem parte do cotidiano do baiano, difícil de explicar, tá na veia e no coração! (TELEFUNKSOUL, 2014, entrevista realizada pelo autor).

No mês de dezembro de 2014, Telefunksoul foi uma das atrações da quarta edição do Novas Frequências, festival internacional que aconteceu no Rio de Janeiro e reuniu um total de 33 atrações de 11 países diferentes. De acordo com a organização do evento, a proposta foi agregar artistas que rompem fronteiras pré-estabelecidas em busca de novas linguagens sonoras. Além de Mauro, o *line up* do festival contou também com a participação de outro baiano: o DJ e produtor musical Pedro Marighella, conhecido pelo projeto Som Peba.

Formado em Artes Visuais, Marighella conta que, a partir de 1996, a ascensão dos gêneros eletrônicos estrangeiros e a maximização e subversão do espaço público nas festas *raves* possibilitou a ele e diversos jovens baianos a associação entre essas expressões culturais e os fenômenos festivos e carnavalescos locais.

O Som Peba vem daí. Nesse período imergi com força total na pesquisa da música percussiva local, registrada principalmente em consequência do carnaval e do desenvolvimento do que vi alguns jornalistas locais chamarem

de “axé-system” (estrutura econômica, produtiva e política em torno do carnaval da axé music). Comecei a colecionar os discos de axé/samba-reggae e todo registro musical associado ao tema. Logo em seguida passei a fazer discotecagens com esses sets, dividindo, aos poucos, espaço com minha turma que era essencialmente ligado ao circuito alternativo. Invariavelmente, a proposta produzia sentimentos controversos (MARIGHELLA, 2014, entrevista realizada pelo autor).

A pesquisa do DJ sobre a música baiana resultou na produção de faixas eletrônicas com referências do pagode e do arrocha, ritmos considerados periféricos e bastante populares no estado. Além do Som Peba, Pedro integra o Omã, projeto em parceria com Thiago Félix que produz o que eles denominam “arrocha espiritual”, uma música eletrônica mais lenta, sem endereçamento para as pistas de dança. Entretanto, ao contrário dos demais produtores, ele nega que seu som seja resultado de um processamento de referências globais e locais, no sentido tradicional.

[...] a produção cultural da Bahia moderna esteve sempre ligada ao eixo artístico negro-atlântico. A arte baiana periférica não se cabe em si. Não é “raiz”. É cosmopolita num sentido não eurocêntrico, não norte-ocidental. Além do mais, gêneros contemporâneos como pagode, arrocha, samba reggae são resultado de um histórico de convergência que estão além da periferia de um lado e do eletrônico do outro. Não são como uma ilustração de barbárie e civilização. [...] Receio que meios produtivos econômicos a exemplo do turismo e as políticas públicas ligadas ao setor reduzam nossa capacidade de atuação a rótulos exóticos em dissonância com a verdade histórica e nossa vocação artística diversificada. Uma negação que a meu ver pode produzir retrocesso social, político e simbólico. Além do mais, porque a música percussiva afro é “raiz” e o bardo europeu não é? São linhas distintas e paralelas da nossa construção contemporânea (MARIGHELLA, 2014, entrevista realizada pelo autor).

No relato de Pedro, é possível identificar uma negação da ideia de cosmopolitismo como a propagação de um modelo cultural hegemônico, mais especificamente as diversas variações do pop rock, entre elas a música eletrônica, e sua adaptação em diferentes contextos. Para o artista, os fluxos globais são mais complexos e apresentam hibridismos mais amplos, que extrapolam a influência norte-americana e dos países centrais europeus. Segundo ele, nos anos 80, músicas de diversas origens passaram a ser consumidas na Bahia, como a lambada, o *coupé decalé*, o *zouk* e o pop africano. Ao contrário de Lord Breu e Mauro Telefunksoul, Marighella relativiza também a referência do “bass” e afirma que as batidas graves presentes em suas músicas são reflexo da própria trajetória da música baiana, que sempre foi marcada pelos elementos percussivos.

Algumas soluções em minhas músicas estão mais pra convenções encontradas em músicas dos grupos de pagodão Psirico e Gueththo é Gueththo do que pelo “bass culture”. (O bass) Me parece como a ironia pejorativa do “music” de “axé music”. Interessante é que o histórico do eletrônico na música pop baiana remonta ao axé mesmo. É frequente encontrar os nomes do argentino Ramiro Mussoto em créditos de disco dos 80 e 90 citado como “arranjo, samplers, programação MIDI e efeitos” ou simplesmente Carlinhos Brown tocando clap eletrônico na clássica “Fricote” de Luiz Caldas de 1985. Encontro meu “grave simbólico” nos três tipos de surdos dos blocos afro, mas estou numa boa com o “bass” cosmopolita. Amando-o e deixando-o. Essa é a minha praia! Não tenho culpa se o cara que inventou o trap passou em Salvador e curtiu um Olodum (risos) (MARIGHELLA, 2014, entrevista realizada pelo autor).

O grave aparece como uma herança histórica, uma referência do próprio imaginário musical baiano que tem sido perpetuado mediante o trabalho dos artistas contemporâneos. Assim, é possível considerar a produção eletrônica de *bass music* como fruto da valorização do passado e do popular. Percebe-se uma reconstrução de um texto identitário local que se materializa em expressões musicais marcadas pelo caráter urbano, tradicional e pelo desejo de não ser elitista. O interesse de Pedro Marighella pela cultura popular também pode ser observado nos trabalhos que ele desenvolve em outras linguagens artísticas, como a instalação “Mata”, vencedora do grande prêmio da 10ª Bienal do Recôncavo, realizada em 2010. A obra captura imagens das festividades populares, como o carnaval de Salvador e a Festa da Ajuda de Cachoeira, com os traços característicos das histórias em quadrinhos.

Assim como Marighella, o artista gráfico Mahal Pita, cujo filme *Our Way* documentou o movimento do pagode baiano, também é um dos atores mais produtivos da cultura do grave na Bahia. Em entrevista concedida ao jornalista Daniel Telles, da Revista Muito, ele reafirma esse desejo dos produtores eletrônicos de olhar para as expressões culturais locais:

A gente está mais ciente de si. Começamos a nos conhecer, nos interessar pelo que somos, principalmente nesse contexto mais contemporâneo do mundo. [...] Reconhecemos e respeitamos João Gilberto e todo o seu legado, por exemplo, mas na nossa infância não era o que mais tocava. Nossa Juventude (banda de pagode que fez sucesso nos anos 1990) nesse contexto era mais representativo para nós. Nos enxergávamos ali. Nossas referências hoje são pessoas com quem temos a sorte de conviver: é Unix (guitarrista, que já tocou com Carlinhos Brown, Timbalada, Guizado, entre outros músicos); é Osmar (Gomes, percussionista que já tocou n’Oz Bambaz e é um dos compositores de Tchubirabiron); é Russo Passapusso. [...] Tentamos absorver o máximo de informação possível, fazendo com o que temos, observando o mundo, mas andando nas nossas ruas. No final, tudo vem da rua (TELLES, 2014, p. 20-22).

Entre 2012 e 2014, Mahal integrou, junto com Rafa Dias, o A.MA.SSA – projeto de música eletrônica cujo foco residia na fusão de pagode e distorções graves. O duo foi um dos projetos mais atuantes dentro da proposta de união entre eletrônica e ritmos periféricos baianos e chegou a se apresentar na cerimônia de entrega do Troféu Dodô e Osmar, principal premiação do carnaval baiano, acompanhando as vocalistas do Cortejo Afro, do Olodum, do Ilê Aiyê e do Malê Debalê, principais blocos afros soteropolitanos.

Dois anos antes da formação d'A.MA.SSA, Rafa Dias e Mahal Pita formaram a banda Braunation que continua na ativa. O grupo é resultado de uma pesquisa sobre o pagode baiano, incluindo sua sonoridade e perfil do público consumidor. Consequentemente, propõe uma síntese entre esse gênero musical e a música eletrônica, por meio de uma formação que inclui elementos de uma banda tradicional (guitarra, baixo, vocal e percussão) e um DJ. Rafa Dias (2014) afirma que:

A Brau(nation) tinha muito de ficção científica e o desejo de levar a tecnologia pra o ghetto, no sentido de educar e mostrar novas referências e possibilidades pra essas pessoas. O próprio texto de apresentação do grupo, disponibilizado em nossas redes sociais, afirma isso: Sob o signo do Afrofuturismo e da Diáspora hi-fi, a Braunation respira esteticamente o visionismo de uma Bahia potencialmente híbrida, situada adiante, onde o original e o pirata, o ancestral e a vanguarda, o analógico e o digital, coabitam a mesma órbita, ritmando uma dança frenética que também é mental (entrevista realizada pelo autor).

Podemos pensar então que destacar os elementos locais, a baianidade, a história particular do grave da música baiana, ou sua globalidade, os aspectos cosmopolitas do encontro entre música popular massiva com acentos locais, é perder as contradições que marcam esses trajetos e que se insinuam na própria confusão entre gêneros populares, como o pagode e o arrocha, e de nicho da música eletrônica. Talvez, como afirma André Lemos, essas articulações nos permitem repensar os próprios acionamentos singulares/globais, pois “[s]e o espaço é essa rede móvel de coisas e humanos, de lugares em mutação, de comunicação entre objetos e humanos, não há nunca uma coisa meramente local ou global” (LEMOS, 2013, p. 194).

Além da Braunation, Rafa Dias segue também com o ÀTTØØXXÁ, projeto individual focado na interseção entre o arrocha e as batidas eletrônicas graves, e é DJ da banda Os Nelsons, da cidade de Paulo Afonso, interior do estado. O som do grupo também reverbera o hibridismo e a predileção pelos sons de baixa frequência presentes nos demais trabalhos do produtor, mesclando elementos como carimbó, pagode, pisadinha, axé, samba, rock, dub,

ragga, reggae e kuduro. Atualmente, toda a banda reside na capital baiana, onde produziu seu segundo trabalho, o EP Gravidade.

‘O EP como um todo reflete a vinda de Raoni, Barata Bass e Ericson em Salvador. Isso fica visível desde as letras inspiradas nas novas vivências e na saudade da nossa terra mãe (Paulo Afonso). Em relação à sonoridade, sempre usamos o lançamento de um EP como estudo reduzido de um ritmo. Foi assim com Os Nelsons inna DanceHall, assim está sendo com o Gravidade. Dessa vez a matéria prima é a Pisadinha, ritmo que ficou popular com a banda Bonde do Maluco e que nós percebemos a semelhança com o Zouk Bass ou até mesmo com os próprios ritmos jamaicanos. A partir daí nós começamos as experimentações’, adianta Rafa Dias, programador e produtor musical da banda (SALVADOR ACONTECE, ONLINE, 2014)³⁶.

Outros DJs e bandas permanecem no interior da Bahia, movimentando os circuitos locais e possibilitando a capilaridade da produção. Em Vitória da Conquista, por exemplo, as sonoridades eletrônicas graves também vêm ganhando adeptos. O principal nome local é o DJ Loro Voodoo que produz e toca há cinco anos. De acordo com ele, a *bass music* é o ponto de partida para a produção de suas *tracks*: “ouço muito reggae, dub, dubstep, trap, me utilizo das mesmas fontes sonoras, porém procuro sempre inserir elementos do nosso dia a dia, coisas do nosso cotidiano, como um canto de aboio ou um som de um berimbau, por exemplo” (VODOO, 2015, entrevista realizada pelo autor). Além do trabalho solo, o DJ é responsável pelas bases instrumentais do Complexo Ragga, que conta com os MCs Jhonny Ranks e Supremo. O trio mescla os ritmos de origens diversas, sem deixar de lado os afro-caribenhos e nordestinos: repente, embolada, ragga, rap, dancehall, samba reggae, kuduro, dubstep, trap, dentre outros.

Na região Sul, mais especificamente em Ilhéus, a banda OQuadro é o nome referência da cultura do grave. Com forte relação com o hip hop conhecido como *New School*, as composições do grupo abrangem ainda *ijexá* e *afrobeat*. O primeiro álbum, lançado em 2012, foi produzido por Buguinha Dub, produtor de discos da Nação Zumbi, Racionais e Lucas Santanna, e teve repercussão positiva na imprensa nacional, como no Jornal O Globo, que destacou as influências locais e globais do grupo.

Tudo junto, tudo ligado. Na música do grupo baiano de hip-hop OQuadro, *ijexá*, *afrobeat* e dub reggae se combinam com tambores do candomblé e letras sobre ‘conhecimento, discernimento, cultura e sabedoria’, dando

³⁶ Disponível em: <<http://www.salvadoracontece.com/2014/09/banda-de-paulo-afonso-os-nelsons-lanca.html>>. Acesso em: 07 jan. 2014.

sabores originais e um batidão diferente ao seu homônimo disco de estreia, lançado na semana passada. Buscando enquadrar o rap em nova fôrma, nem tão a São Paulo nem tão ao Rio, o grupo – que tem fãs ilustres como Marcelo Yuka e Lucas Santtana – encontrou no produtor e engenheiro de som Buguinha Dub, de Recife, o parceiro ideal para construir seu som. Entre as 11 faixas do disco, disponível para download no site d'OQuadro, encontram-se ecos de The Roots, Gerônimo, Massive Attack, Dignable Planets e Os Tintoins, além da presença de convidados como Guilherme Arantes e Lurdez da Luz (ALBUQUERQUE, 2012, ONLINE)³⁷.

No trecho destacado, podemos observar como o OQuadro processa tanto referências que apontam para a alta circulação do popular massivo como também para sonoridades distintivas, ligadas a um consumo de nicho. Essa articulação presente no trabalho do grupo de Ilhéus, assim como em muitos artistas da *bass music* baiana, problematiza uma separação rígida entre as expressões musicais endereçadas para uma circulação ampla, ligadas ao *mainstream*³⁸, e aquelas do mercado independente, voltadas para um público restrito, apontando para uma zona de nebulosidade entre essas duas instâncias.

Entre todos os artistas da cultura do grave baiana, o mais popular é o BaianaSystem. Formado pelos músicos Roberto Barreto (guitarra baiana), Russo Passapusso (voz) e Seco Bass (baixo), o grupo dissemina uma sonoridade fundamentada na guitarra baiana – instrumento elétrico de cordas criado na Bahia nos anos 40 – e na base percussiva característica de ritmos afro-latinos, como frevo, pagode, samba-reggae, afoxé, kuduro, merengue, entre outros. Em entrevista concedida à jornalista Daniele Guedes, do *site* Saraiva Conteúdo³⁹, o guitarrista da banda, que já fez parte de grupos locais como Timbalada e Lampirônicos, comenta essas influências, destacando também a onipresença do grave:

Armandinho foi e é sem dúvida uma inspiração pra mim, no meu modo de tocar, no gosto pelo instrumento, mas não seria totalmente uma inspiração no som da banda, que vem um pouco do que cada um ouve – que é, por sinal, muita coisa. A sonoridade africana, jamaicana... Talvez Armandinho esteja representado no símbolo da guitarra baiana, mas a maneira do vocal toaster (espécie de orador), a ideia de o grave ser muito mais presente no som, são influências mais claras na banda (GUEDES, 2012, ONLINE).

³⁷ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/oquadro-lanca-primeiro-disco-apos-11-anos-de-estrada-5424911>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

³⁸ *Mainstream* – traduzido como fluxo principal – refere-se aos produtos midiáticos destinados a uma circulação ampla, não segmentada. São expressões que empregam fórmulas consagradas de sucesso e difusão associada aos meios de comunicação massivos. Esse distanciamento significativo entre o ambiente de produção e de consumo resultaria em sua consagração mercadológica e estética. Seu contraponto seriam as produções independentes, destinadas ao consumo segmentado e que, por isso, apresentariam um maior grau de autonomia. Entretanto, cabe ressaltar que as interseções entre essas diferentes lógicas de circulação e reconhecimento são cada vez mais comuns.

³⁹ Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/49216>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

No carnaval soteropolitano de 2014, a banda, atraiu mais de oito mil pessoas em sua primeira aparição no circuito oficial da festa. Além disso, já passou por várias cidades brasileiras e alguns países, como China, França, Dinamarca e Rússia. Ao longo de sua trajetória, o BaianaSystem vem contando com a colaboração de diversos músicos, produtores e artistas. A intuição principal do grupo é que a guitarra baiana interaja num formato de Live P.A com um DJ que assuma as bases sampleadas e/ou tocadas, fazendo inserções de sons e efeitos. A formação é completada por percussão ou outros instrumentos, deixando as músicas com camadas, efeitos e *loops*, numa concepção que também se inspira no *dub*. Desde o início de 2015, quem ocupa o posto de DJ do grupo é o já citado Mahal Pita. O guitarrista Roberto Barreto, dessa vez em entrevista ao site Bahia Notícias⁴⁰, explica a importância da música eletrônica na sonoridade do BaianaSystem:

Eu acho que o que a gente tem conseguido trabalhar de maneira mais definida é a presença do DJ, com as vozes, a guitarra, o diálogo com a percussão e os beats. Isso tem ficado mais claro pra gente depois de todas essas colaborações também. Isso vem esclarecendo tanto o formato do trabalho quanto musicalmente o que a gente busca mais. As referências de som também vão mudando. No início, o Baiana tinha essa coisa mais África, mais guitarrada. Essa coisa de música eletrônica já ficou mais evidente agora, com essa coisa de bases, de timbres. Outras referências, além do reggae, que é bem forte. As referências do rap também têm ficado mais claras, com o próprio jeito de Russo cantar, de rimar. É um processo o tempo todo (FARIAS, 2014, ONLINE).

A estética do BaianaSystem se define não só pelo seu som, mas por toda uma concepção visual, criada pelo designer Filipe Cartaxo, inspirada em cores, formas e grafismos apropriados das barracas das festas de largo, estampas das mortalhas carnavalescas da década de 1970 e carrinhos de café. Todos esses elementos são utilizados nos materiais gráficos, fotos, produtos promocionais e cenografia das apresentações da banda, cujo segundo disco, ainda inédito, foi produzido pelo paulista Daniel Ganjaman, responsável pelos dois álbuns do rapper Criolo.

Essa releitura sonora e imagética do popular e da tradição, que alcançou o reconhecimento do público, faz com que o BaianaSystem seja considerado uma referência para os artistas que apresentam propostas estéticas semelhantes. O produtor musical Rafa Dias comenta a importância da banda no cenário local:

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.bahianoticias.com.br/cultura/entrevista/135-039-o-baianasystem-sempre-ta-mudando-039-diz-o-guitarrista-roberto-barreto.html>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

Dentro da cena da nova música baiana existe o marco do BaianaSystem. Acho que tudo mudou após essa banda percorrer por aqui, como disse não consigo explicar ainda isso, mas de repente uma banda que começou com muita música instrumental e com dubs, algumas coisas que o público não conhece, deu certo. Eu sei que 80% do público foi atraído pelo Russo Passapusso que é um cara que tem luz própria e conseguiu lidar com o público, ele é duma geração um pouco antes da minha e é o primeiro cara que vejo aparecer com a força de um Caetano ou Brown (DIAS, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Além da sua empatia junto ao público, Russo Passapusso se destaca por assumir o papel de articulador de outros projetos que têm como marca a valorização da música de alta circulação associada às sonoridades eletrônicas graves. Ele desenvolve carreira solo e faz parte ainda do Dubstereo e do Bemba Trio, grupos ligados à *bass music* local.

A utilização de referências da cultura baiana, principalmente de expressões populares e, muitas vezes, marginalizadas, como o pagode e o arrocha, é considerada um posicionamento político para muitos dos produtores. Pedro Marighella, dos projetos Som Peba e Omã, acredita que a apropriação de gêneros que, durante muito tempo, ficaram contingenciados na periferia pode ser também um manifesto, uma forma de questionar as barreiras culturais. Para ressaltar a vitalidade e valor das expressões musicais de origem periférica, ele cita a Orkestra Rumpilezz, grupo baiano que partindo do repertório do jazz e da música erudita reaproveita arranjos e temas dos blocos afros, e destaca também a estrutura das grandes bandas de pagode que, com dez integrantes em média, lembra a distribuição dos músicos de uma orquestra.

Sou muito interessado em processos culturais e históricos, principalmente no potencial crítico da diversão. O Som Peba e o OMÃ são laboratórios de repertórios. Uma tentativa de criar pertinências, aproximar vocabulários próximos, mas pouco experimentados com a música popular de Salvador. Apesar da música de periferia (nesse caso, um verdadeiro centro) ter a produção mais popular e instigante da Bahia, o estado ainda sofre muito com as diferenças sociais e o racismo. A parte da população que atua nessa produção não é diretamente atendida pelos benefícios que ela gera. Tá tudo solto, pronto pra ser abraçado – é só ter disposição. Então, canibalizar essas referências é também uma ação política, um manifesto pela transformação necessária. É a busca por um sentido resguardado com cara de profecia. Adoro o Thiago (Félix, seu parceiro no Omã) vendo seus próprios selfies num tumblr e dizendo ‘não sei mais qual é minha classe social’ seguido pelo lema do Braunation, ‘derruba os muros da cidade’ (MARIGHELLA, 2014, entrevista realizada pelo autor).

O DJ e produtor Rafa Dias (ÀTTØØXXÁ, Braunation, Os Nelsons e A.MA.SSA) concorda com essa proposição. Ele reconhece que o preconceito cultural e social em relação

aos gêneros populares é um desafio que precisa ser superado, sendo a música um instrumento que pode contribuir para alcançar essa meta. Em suas palavras:

Singularidade aqui (na Bahia) tá no pagodão, arrocha, pisadinha e arrochadeira, mas, claro, é uma referência minha. Acredito muito que esses estilos, sim, façam diferença no contexto amplo da cidade de Salvador e do Estado, desde o comportamento e adoração, mas também por serem movimentos autênticos atuais, como o samba reggae no passado. [...] Não faço nada por acaso, claro que o primeiro motivo é estar bem comigo. Mas existe a necessidade de transformar e a música também pode ajudar nisso. Lido com preconceito toda hora nesse meio e tento tirar o cabresto de todos que encontro pela frente. Mas acredito mesmo que a mudança completa só virá com a educação apropriada para todos e isso é um processo longo e lento (DIAS, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Essa disposição política fica evidente também nos nomes adotados por alguns projetos e bandas, como Som Peba, Braunation e A.MA.SSA, que utilizam gírias e expressões regionais para reforçar o caráter popular de suas produções e, consequentemente, distinguir as apropriações locais de expressões globalizadas da música eletrônica. Nesse caso e nas declarações de Pedro Marighella e Rafa Dias é possível identificar a reivindicação de uma relação intrínseca entre estética e política, um desejo de se opor, por meio das expressões musicais, a uma realidade que separa corpos, espaços e vozes. A música desponta como um dispositivo capaz de questionar a distribuição conturbada de lugares e ocupações sociais, um modo de ação, de negociação de visibilidade que pode, em certa medida, interferir sobre as demais práticas sociais ou, pelo menos, questioná-las.

4.2 DOS PROCESSOS DE NOMEAÇÃO

Apesar da presença dessas marcas estéticas/políticas compartilhadas entre DJs, bandas e produtores baianos de música eletrônica, a existência de uma cena e o processo de rotulação dessa produção musical também é fruto de disputas que permitem identificar outros atores humanos e não humanos que fazem parte da rede.

A matéria do Jornal O Globo, já citada anteriormente, procura categorizar as produções de *bass music* baianas com um novo rótulo, Axé Bass, presente no título da publicação. Assim, a cena aparece com um fenômeno midiático ligado ao discurso do jornalismo, que enquadra artistas esteticamente semelhantes dentro de uma mesma moldura, aponta lógicas produtivas e de circulação que reverberam entre eles e cria um rótulo para

categorizá-los. O jornalista Bruno Natal, autor da reportagem, explica como surgiu a pauta e sua visão sobre o papel do jornalista na consolidação das cenas:

Fui apresentado à cena através de um produtor carioca, o Omulu. Achei todas as produções muito boas, fiquei curioso em saber mais e por isso fui atrás dos produtores para entrevistá-los e fazer o texto. Fui apresentado a alguns pelo próprio Omulu e outros contactei via Soundcloud. [...] O papel do jornalista na constituição de uma cena se limita à divulgação, quando tanto. As coisas já estão acontecendo, os músicos tocando, as festas rolando, cabe ao jornalista apenas identificar e tentar contextualizar. A nomeação é apenas um detalhe (NATAL, 2015, entrevista realizada pelo autor).

Na declaração do jornalista podemos identificar algumas questões importantes. A primeira delas é a sugestão de um vínculo entre os produtores de *bass music* nacional com os de outros estados, demonstrando os vasos comunicantes que ligam as expressões musicais dispersas geograficamente, mas que possuem afinidades sonoras e/ou mercadológicas. A segunda é uma tentativa do crítico de se colocar apenas como um intermediário que, de forma passiva, captura e transporta objetivamente para o texto a efervescência em torno de determinadas sonoridades.

Em outra direção, percebe-se que a reportagem desempenhou um papel ativo na própria formação da cena. Ao contrário de apenas mostrar aos leitores a rede formada em torno da produção musical eletrônica baiana, o jornalista de O Globo atuou como um mediador, seja pela tentativa de classificação, como também pela inclusão de diferentes expressões musicais em um mesmo agrupamento, ações que acionaram debates tanto sobre as características sonoras de cada um dos trabalhos como também sobre a rotulação dessas peças musicais. Dessa forma, precisamos levar em consideração os vários posicionamentos, aspectos tensivos e embates que existem nessa cena, pois são eles que moldam esse coletivo e, que embora sejam muito importantes para se entender o fenômeno como um todo, não são sempre levados em conta no discurso jornalístico.

Além de Axé Bass, termo apresentado pelo Jornal O Globo, os DJs buscam outras expressões que sintetizem de forma bem sucedida as expressões musicais que unem os ritmos populares baianos e as sonoridades eletrônicas de baixa frequência. A produção de dois volumes de uma coletânea lançados, respectivamente, em março e dezembro de 2014, faz parte desses esforços de rotulação. A curadoria dos discos foi realizada pelo DJ Mauro Telefunksoul que os nomeou Bahia Bass, como uma forma de reivindicar que as produções da *bass music* do estado, pelas suas características singulares, formam um subgênero musical

específico. Em matéria publicada no *site deepbeep*⁴¹, do jornalista Jade Augusto Gola, Telefunksoul aponta que a nomeação integra uma estratégia de divulgação dos artistas locais e critica o termo Axé Bass:

O DJ entende a necessidade do Bahia Bass afirmar-se como som e como identidade junto de diversos artistas, coisa que não parece estar sendo difícil já que ele conta como a galera não para de produzir esses sons baianos eletrônicos, entrando na onda do subgênero (ele conta que amigos já estão até criando o Paraíba Bass, expandido a ideia de apropriação regional). ‘Viemos nesse contexto até juntar tudo. A gente é uma família, cada um fazendo o mesmo som só que meio separado, e vamos unir isso aqui com um nome, um nome forte no mercado – bahia bass, que eu acho legal, impactante’, explica. ‘Alguns adotaram o nome, alguns usam mesmo com outros nomes específico como o axé bass, que eu não achava bacana porque era um tipo de música só, não o global. Global é a Bahia, não o axé’. O DJ e produtor considera a importância do axé como ritmo e como identidade baiana, mas levanta seus poréns de que ‘axé bass’ deixa de lado as dezenas de sons do estado – do afoxé ao arrocha –, e comenta ainda como o axé tradicional está longe de seu auge. Não há produções novas. Quando foi a última vez que Ivete lançou um hit? Banda Eva o vocalista sai, Chiclete com Banana também, Asa de Águia termina, Timbalada que tocava toda semana nunca mais fez uma música. Só quem está fazendo música é Carlinhos Brown’, analisa. ‘O que aconteceu com o axé? As bandas deixaram de ser autorais e passaram a fazer covers, tocavam todos os hits do momento em eventos corporativos, acabou que perdeu a música. A música axé deu lugar ao sertanejo. Hoje em Salvador o lance é balada sertaneja, os donos dos trios são os caras de sertanejo, as bandas pequenas de axé não tocam muito mais’. [...] E em sua trajetória pessoal, Telefunksoul disse que nesse pouco tempo de Bahia Bass ele teve uma divulgação e retorno que nunca recebeu em anos como DJ de vários estilos. O motivo seria a produção, que dá o ar autoral, e a ênfase num som próprio regional, o baiano, o que aumenta a originalidade. ‘Antes eu produzia, mas era uma música estrangeira, gringa, não tinha cara brasileira, eu era só mais um no mercado. O Bahia Bass o gringo ouve e vê que é Brasil, batucada. Com isso estou me sentindo muito mais confiante no meu trabalho’ (GOLA, 2014, ONLINE)⁴².

Além do fator mercadológico, a criação da expressão Bahia Bass aparece como uma estratégia de singularização da produção de *bass music* local e de demarcação de um espaço simbólico distintivo entre as práticas musicais contemporâneas que circulam no contexto baiano. Com todas as contradições que isso possa implicar, o termo funciona, ao mesmo tempo, como um agenciamento de mercado, um modo de posicionar-se de forma diferenciada

⁴¹ Desde 2009, o *deepbeep* é uma plataforma musical que produz conteúdo para ser lido, ouvido e compartilhado. São mais de 800 *playlists* criados pelos principais nomes da música alternativa contemporânea em suas diversas formas e estilos, que juntos, somam quase 1.000 horas de música online e ininterrupta. O *deepbeep* faz parte do exclusivo grupo de sites indexados pelo *Hype Machine*, considerado pela Forbes, o melhor agregador de música no mundo. DJs, produtores e artistas são convidados a contribuir com o seu gosto musical e também a participarem de campanhas e eventos vinculados ao *site*.

⁴² Disponível em: <<http://www.deepbeep.com/db-series/db224-mauro-telefunksoul/>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

e uma reivindicação estética, modos de trafegar por meio do sensível em torno de algumas singularidades dessas expressões musicais baianas.

As coletâneas surgem como um cartão de visita da cena, uma síntese da produção local. Fazem parte do primeiro volume os seguintes artistas: Mauro Telefunksoul feat., Jimmy Luv, Lord Breu, DaBeat28, Loro Voodoo, A.MA.SSA, Som Peba, Braunation e Mangaio. A segunda edição da compilação, por sua vez, apresenta dez faixas entre produtores que já aparecem na primeira compilação e novos, são eles: Mauro Telefunksoul, VNDL e M.S\$, Dj Werson, Lord Breu, Os Nelsons, João Brasil feat., MC Sabará, Loro Voodoo, DaBeat28, Capitão América e ÀTTØØXXÁ feat. OZ. A miscelânea de artistas reunidos em um mesmo lançamento faz com que as particularidades de cada um deles acabem se diluindo em prol de uma identificação coletiva, da ideia de uma cena.

Conforme a proposta inicial, os discos serviram para atrair a atenção da imprensa especializada. O *site Generation Bass*, referência internacional para produtores e fãs das produções eletrônicas com predominância de batidas graves, destacou o lançamento da primeira edição da compilação, utilizando adjetivos como “inovador” e “incrível” em referência à qualidade do material⁴³. O *site Thump*, canal dedicado à cultura da música eletrônica do portal Vice⁴⁴, divulgou o segundo volume da coletânea, com ênfase na formação de uma nova cena baiana de música eletrônica. O texto do jornalista Eduardo Pininga (2014, ONLINE) afirma que:

Se você é daqueles que fica de mimimi que a cobertura musical na mídia mainstream está atolada de eventos e produtores do eixo Rio-São Paulo: parabéns, você não está de todo errado. Mas de pouco em pouco, o reconhecimento de um novo gênero ou uma nova cena chega em quem fica esperto, e assim como a própria cena do bahia bass vem se desenvolvendo e expandindo, assim tem sido os projetos que ajudam a divulgar seus produtores. Poucas matérias de alcance nacional falaram sobre essa nova cena que vem surgindo em Salvador que, ao misturar o bass music e músicas e influências regionais como o pagodão, axé, arrocha e capoeira, fez surgir o que hoje o DJ e produtor Mauro Telefunksoul chama apenas de bahia bass. [...] O gênero remonta lá atrás em 2005 com a faixa “Made in Bahia” do DJ Patife, e foi se desenvolvendo à medida que os produtores incluíam novas referências no som, como o bass, grime, hip-hop e a guitarra baiana e a cultura do trio elétrico, maior soundsystem ambulante do mundo e principal forma pela qual o grupo BaianaSystem organiza suas festas. Em seguida, o MC Calibre iria batizar o som de batifum, sendo atualizado à geração millenials como salvador ghetto bass pelos Rafa Dias e Mahal Pita, que

⁴³ A matéria está disponível em: <<http://www.generationbass.com/2014/03/31/bahia-bass-part-1/>>. Acesso em 07 jan. 2015.

⁴⁴ Criada em 1994, no Canadá, a Vice é uma revista gratuita que tem como público alvo jovens na faixa dos 20 anos. Está presente em 14 países e há quase sete anos atua no Brasil.

formam o duo A.MA.SSA. Agora sob a curadoria do Mauro Telefunksoul, que tem sido um porta-voz da cena local e um grande conhecedor do desenvolvimento da cena desde os seus primeiros passos, eles lançam a segunda edição do Bahia Bass, com faixas de A.MA.SSA, Som Peba e Braunação⁴⁵.

Nesse caso, a categorização Bahia Bass ganha força por intermédio do discurso midiático que passa a utilizá-la apresentando uma breve trajetória desse suposto subgênero da bass music, elencando outras tentativas de nomeação, batifum e ghetto bass, e afirmando a existência de uma cena específica. Entretanto, um dos grandes embates dentro desse agrupamento é justamente o significado e a pertinência dessa categoria, já que mesmo servindo para atrair a atenção da mídia para DJs e produtores que compartilham uma mesma linha estética, muitos artistas nela incluídos não se sentem contemplados.

Parte desses debates sobre rotulações dentro da cena deve-se também ao fato de que o próprio rótulo *bass music* é eclético e abarca produtores de uma gama de estilos da música eletrônica que possuem em comum a preferência pelas baixas frequências sonoras. Além disso, os gêneros baianos utilizados como forma de marcação das apropriações locais dos ritmos eletrônicos globais também são diversos, sendo essa variedade um ponto que impulsiona as controvérsias sobre os rótulos.

Essa parece ser uma encruzilhada sem fim, pois ao conectar-se ao rótulo global, *bass music*, as produções baianas são projetadas para a circulação cosmopolita dos vários gêneros e subgêneros inclusos neste rótulo; por outro lado perdem parte de sua singularidade. Mas ao supervalorizar sua diferença, corre-se o risco de cair no paroquialismo, tirando o foco de seus aspectos cosmopolitas. Parece que o embate entre produção e rotulação faz com que surjam as próprias contradições desse processo.

O produtor Cláudio Lord Breu, por exemplo, defende a existência do Bahia Bass como um rótulo musical, mas afirma que ainda não é possível identificar uma cena específica desse suposto subgênero. Ele destaca as disputas em torno da nomeação e defende a existência de uma cena baiana de bass music.

Uma matéria do jornal O Globo tentou nomear de Axé Bass, e eu acredito que por conta da limitação deste nome (apenas ao ritmo Axé music, e não abraçando os demais) e também pela baixa receptividade que a cena alternativa tem a este ritmo (Axé), Mauro optou por nomear a coletânea de Bahia Bass, e eu concordo com ele. Nome este que define muito bem o que

⁴⁵ Disponível em: <http://thump.vice.com/pt_br/words/selo-braza-lanca-segunda-compilacao-do-bahia-bass>. Acesso em 03 de jan. 2015.

os produtores estão fazendo. Mas muitos não usam este nome e preferem classificar suas produções como o ritmo baiano que estão misturando a Bass Music (Pagodão, Arrocha, etc), ou criando suas próprias classificações. Mas acredito que todos acham legal a ideia de uma cena Bahia Bass. Eu gosto do nome Bahia Bass, e não me incomodo de utilizar em algumas das minhas produções, mas não sou um artista exclusivo deste gênero, a minha pegada é mais global. [...] Bahia Bass por enquanto está mais para um movimento baseado na produção musical. O que existe são dois volumes de uma coletânea com o mesmo nome, e a maioria dos produtores fornecendo novidades, eps, tracks e colaborações para um crescente público, atualmente maioria da internet, que somado a uma cena Bass Music já forte e estabelecida, com festas e um bom público, e dentro desta cena, em suas apresentações estes Djs/produtores tocam suas músicas e outros djs tocam algumas tracks de Bahia Bass de sua preferência, em seus sets de Bass Music (LORD BREU, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Nesse sentido, pode-se observar que ainda que muitos DJs baianos busquem agregar marcas regionais à suas produções de *bass music*, essa prática ainda não permite configurar uma comunidade de gosto específica e distintiva dentro da esfera da cultura dos graves local. O produtor Loro Voodoo reforça esse posicionamento ao comentar a cena no interior e o papel das coletâneas Bahia Bass na formação de uma rede que conecta atores dispersos no estado.

A cena da bass music na Bahia evolui constantemente, moro em Conquista onde há um público crescente e fiel para eventos dessa natureza, novos DJs e produtores de bass vêm surgindo por aqui, gente como Medman, Lucas Santos, Seven Angels. Além disso, circulo em outras cidades, como Ilhéus, Itabuna, Guanambi e Bom Jesus da Lapa e vejo que existem cada vez mais pessoas interessadas ou simplesmente curtindo essa vertente da música eletrônica. Essas coletâneas (Bahia Bass) foram muito boas, pois além de reunirem um time legal com as mesmas influências e identidades parecidas estabeleceu uma network onde trocamos experiências, incentivando novas produções e produtores já que tem tido uma boa repercussão tanto aqui como em alguns sites e netrádios lá fora (VODOO, 2015, entrevista realizada pelo autor).

O DJ Rafa Dias também não concorda com a reivindicação de Mauro Telefunksoul, de Cláudio Lord Breu e de alguns veículos de imprensa que defendem que o Bahia Bass é um gênero musical ou configura uma cena. Ele discorre sobre a movimentação local em torno da *bass music*, indicando circuitos culturais e projetos com o quais se identifica:

Pra mim (Bahia Bass) funciona como uma coletânea a qual seleciona música de produtores daqui. A partir do ano passado, tentou-se vender esse rótulo como gênero, mas eu não acredito e nunca utilizei. Deve-se conhecer gênero com amplidão de estilos, mas que tenha unidade e nunca enxerguei unidade no Bahia Bass. Na minha visão, só Mauro, Lord Breu e Loro Voodoo que se denominam Bahia Bass, os outros só participam dessa coletânea. [...] Então,

a cena da Bahia no Bass Music é baseada em festas mensais como a Bass Down Low, Hipnôse Beats, Moombah, Quintas Dancehall e shows esporádicos de alguns projetos musicais. Cada festa dessa tem um público distinto, e algumas pessoas entram em interseção. Por fora disso, é bem difícil enxergar o que se passa aqui em Salvador, onde moro. Após o BaianaSystem as coisas mudaram muito e acho que ninguém ainda está apto a explicar esse fenômeno. BaianaSystem e Ministereo Público são os únicos projetos autossuficientes por aqui nesse quesito. A cena em geral da galera que tá produzindo, e que me identifico, tá muito excitante, temos OQuadro, Os Nelsons, Opanijé, Bemba Trio, Vandal, BaianaSystem, ÀTTØØXXÁ, Lord Breu (muito mais que isso), dando diversidade, apesar de a grande maioria estar ainda correndo contra a maré, plantando a semente e regando dia após dia (DIAS, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Sobre esses últimos apontamentos, precisamos levar em consideração que o sentimento de comunidade gerado pela identificação entre trabalhos artísticos aparece como um elemento fundamental para a concretização de uma cena. Questões como sustentabilidade, ambientes para fruição musical coletiva e formação de público também surgem como pontos a serem considerados na constituição de comunidades de gosto.

O produtor Pedro Marighella defende a existência de uma nova cena local de música eletrônica e considera que essa variedade de rótulos é parte da necessidade de compreender a produção musical contemporânea, revelando diferentes pontos de vista sobre um mesmo fenômeno.

Intimamente acredito bastante na diversidade de narrativas como ferramenta ideológica. Por isso, acho todas as definições corretas. Todas revelam alguma abordagem e intensão específica. No entanto, acredito, tendo em vista a diversidade do contexto cultural baiano, que os termos informam, mas não definem, porque não abraçam todas as histórias possíveis desse contexto criativíssimo de Salvador. E por aí vamos... acho que a resposta se desenvolve mais adiante, mas o que quero dizer é que existe uma construção simbólica e estética que une produtores musicais e onde elementos da música eletrônica internacional e do repertório local simplesmente já estão resolvidos e eu gosto disso. Felizmente os termos 'Bahia bass, Axé bass e Bass culture baiana' me parecem parte das possibilidades. [...] Especialmente, sobre o 'axé bass', acho engraçado que o termo 'axé music' foi um termo criado pelo jornalista Hagamenon Brito pra definir, reunir a cena musical em ascensão onde a música de carnaval dali dos anos 80, uma síntese pop de afoxé, samba-reggae, frevo baiano, rock (dentre muitos) na tentativa explícita de expressar o pastiche nativista, encarnado na saudação vinda do contexto de terreiro de candomblé. 'Axé'! (MARIGHELLA, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Percebe-se, então, a influência que o conceito de cena e os processos de rotulação exercem nos modos como nos referimos aos fenômenos da cultura musical. Entretanto, ao contrário de uma realidade inegável, a existência da cena baiana de *bass music* aparece nos

rastros deixados pelos atores que a compõem como uma construção, um fenômeno performativo que é reafirmado, de maneiras diferenciadas, pelos produtores, pela mídia ou por meio de coletâneas para que continue a existir. É como se cada ator fizesse uma leitura particular do que é uma cena musical. A própria flexibilidade da ideia de cena pode ser uma explicação para essa diversidade de narrativas.

O que, de fato, se nota são produtores e DJs que não se limitam a um gênero musical específico e, sim, se dedicam à pluralidade de sons e influências, agregadas sob o rótulo *bass music*. E, portanto, é possível perceber que os debates sobre a formação da cena se configuram como um processo complexo, no qual é possível identificar distinções, rotulações e estratégias interligadas a afirmações midiáticas e culturais dentro de um mesmo contexto. Como em todo processo de rotulação, é preciso atentar ao mesmo tempo para seus possíveis aspectos positivos – agenciar práticas estéticas comuns e acionar endereçamentos de mercado – bem como para seus aspectos negativos, como a inevitável exclusão e, talvez o traço mais problemático, tentar apagar as marcas de suas próprias contradições. Em conjunto, essas práticas de distinção vão construir essa trama que chamamos de cena baiana de *bass music*, um agrupamento que pode ser entendido na perspectiva de Straw (1991) apresentada no início da dissertação, um espaço cultural marcado pela coexistência de uma série de práticas musicais, que interagem entre si com uma variedade de estratégias de diferenciação.

4.3 LÓGICAS DE PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DA MÚSICA GRAVADA

Como as demais vertentes da música eletrônica, a *bass music* baiana também se utiliza intensamente das tecnologias digitais – computadores, sintetizadores, *samplers*, gravadores, *softwares*, baterias eletrônicas e sequenciadores – como ferramenta para viabilizar a gravação, o armazenamento e a distribuição dos sons musicais. Essa oferta de recursos possibilita que muitos produtores baianos tenham acesso a modos inovadores de criação e registro musical, usando instrumentos digitais sofisticados de forma relativamente simples e comum.

Em matéria da Revista Muito, o jornalista Daniel Telles utiliza o exemplo do duo A.MA.SSA para mostrar como o computador possibilita uma série de produções musicais e simplifica o trabalho do artista. Além disso, aponta para a relação entre os recursos técnicos utilizados e o surgimento de novas propostas estéticas:

A música que vem da rua é matéria-prima para os trabalhos, seja repensando-a em novas bases ou sampleando bases que já estão aí. É música

de periferia feita com tecnologia de apartamento. O pagode do A.MA.SSA é como o pagodão que se vê na rua, distorcido com as caixas nas batidas do repique e do bumbo de carros em postos de gasolina, mas seus timbres são conseguidos pela manipulação no computador com camadas sonoras nem sempre presentes no gênero original (TELLES, 2014, p. 23).

Em geral, a produção dos artistas da cena *bass* é realizada em casa ou em pequenos estúdios, o que demonstra como em determinados nichos musicais a gravação artesanal é valorizada. O produtor Rafa Dias comenta como confecciona suas *tracks*, destacando o papel de mediadora que a tecnologia desempenha no desenvolvimento de uma música: “O processo criativo é feito por mim e meu computador, às vezes chamo uns amigos para somar no caldo” (DIAS, 2014, entrevista realizada pelo autor). Nesse sentido, vemos, mais uma vez, o computador como um ator efetivo no processo do fazer musical, uma ferramenta que aparece no relato de DJs e produtores como crucial na produção das músicas eletrônicas marcadas pelas sonoridades graves.

O DJ Cláudio Lord Breu lançou, em 2014, o EP Futurafro que reúne quatro músicas. Segundo ele, a produção foi feita no próprio computador com sintetizadores virtuais e *plugins*⁴⁶ do tipo VST para a mixagem e a masterização. Todo o processo ocorreu no *software* Ableton Live, conectado a um teclado controlador e um Pad MIDI de bateria e *samples*. Dessa forma, os *softwares* que possibilitam a construção e a reconstrução de músicas também aparecem como mediadores na rede, permitindo ao produtor experimentar com maior facilidade a composição e o arranjo sonoro.

As produções do Som Peba e do Omã também seguem esse modelo produtivo. Pedro Marighella, integrante dos dois projetos, conta que começou a produzir música eletrônica quando o computador chegou à sua casa, por volta de 1996, e sua vocação para a experimentação artística encontrou no equipamento um aliado produtivo. Ele cita a influência dos tutoriais e de grupos de discussão e troca de *samples* e demos na internet como determinantes no seu trabalho por conta do intercâmbio de ideias e agregação de indivíduos em torno de interesses comuns.

Eu tive muita influência de um grupo da rede social Orkut chamado ‘Pagodeiros de Plantão’ com integrantes oriundos de uma nuvem geográfica que compreende Bahia, Pernambuco, Paraíba, Alagoas e outras regiões do Nordeste e além. [...] Quando falamos em música eletrônica, o fato dos softwares não serem feitos aqui conta, porque os bancos de samples, a

⁴⁶ Na informática define-se plugin todo programa, ferramenta ou extensão que se encaixa em outro programa principal para adicionar mais funções e recursos a ele.

linguagem empregada, os timbres dos synths influenciam... deixam as sonoridades mais próximas. Então, se o Benga (um dos expoentes do dubstep inglês) usa o mesmo software que eu, logo, no universo digital, além do instrumento, do gênero musical, podemos trocar metodologias. Se você procurar um banco de samples de funk carioca provavelmente vai achar samples de reggaeton ou vocais do Lil Wayne. Começamos a ser musicalmente educados por tutoriais do Youtube (MARIGHELLA, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Nesse caso, o compartilhamento e a discussão musical por meio de um *site* de rede social surgem como fatores relevantes para a sociabilidade e como indicação de afiliações de gosto, tornando, ainda, a produção artística resultado de influências mútuas. O uso dos mesmos *softwares*, por sua vez, contribui para uma aproximação estética entre artistas de localidades distintas e os tutoriais promovem o compartilhamento de técnicas de composição musical.

Um desdobramento desse ecossistema tecnológico é a facilidade de estabelecer parcerias e produzir faixas musicais de forma colaborativa. Os DJs e produtores musicais da cena de *bass music* baiana participam de gravações uns dos outros, produzem novas versões de canções já lançadas, integram diferentes projetos e gravam com artistas de outras localidades, mediante ferramentas e recursos digitais disponíveis. Esses trânsitos favorecem o sentimento de pertença de um mesmo agrupamento que compartilha gostos e afinidades musicais e estabelece conexões entre as materializações da cena *bass* em diferentes contextos. Em matéria publicada na Revista Muito, periódico dominical do Jornal A Tarde, o jornalista Daniel Telles enfatiza esses fluxos que ocorrem nessa nova cena musical baiana:

Nesse cenário, é difícil até definir quem é de quem e quem é de onde. São artistas com projetos aqui e acolá, participando do disco de um e de outro. O escambo musical voltou com força nessa nova geração de um modo diferente do que era nos anos anteriores. [...] Há pelo menos dois motivos para esse intercâmbio: uma é a facilidade de gravação e veiculação para certos tipos de música. A outras, menos tangível, mas não menos importante, é que parte dos músicos que colaboram entre si, faz parte da mesma geração de música da Bahia (TELLES, 2014, p. 22).

Como exemplo desse intercâmbio artístico, podemos citar a faixa “Black Pow” presente na primeira edição da coletânea Bahia Bass. A música do DJ Mauro Telefunksoul é um tributo ao Ilê Aiyê, com trechos sampleados da canção “Que Bloco é Esse?” gravada pelo bloco afro, e com participação do MC e produtor paulistano Jimmy Luv. A parceria, realizada à distância, tornou-se viável graças à disponibilidade tecnológica. Outra ilustração são as colaborações entre o projeto A.MA.SSA e o cantor Vandal e entre o ÀTTØØXXÁ e o cantor

OZ, ambas registradas no segundo volume da coletânea Bahia Bass. O diálogo entre os artistas contribui para o fortalecimento dos laços entre os integrantes da cena que, conforme pontuado por Straw (1991), se caracterizaria exatamente pela criação de um ambiente de produção e fertilização mútua. Sobre essas trocas constantes entre os produtores, cantores e músicos, o produtor musical Rafa Dias (2014) informa o seguinte:

No projeto que estou em foco hoje, o ÀTTØØXXÁ, já fiz músicas com Vandal, Oz, Dídí e todas essas trocas surgiram naturalmente. São pessoas que eu gosto e quero perto de mim, que trazem uma energia boa! Nos shows, já fiz com Vandal, Unix, Russo (Passapusso), Furmiga Dub, Chico Correa e foi tudo do mesmo jeito. Dá pra perceber quem quer multiplicar, quem quer dividir, quem quer somar e subtrair facilmente nessa nova música baiana (entrevista realizada pelo autor).

Nesse cenário de colaborações intensas, a plataforma musical *Soundcloud* se sobressai como principal referência de circulação dos fonogramas. Trata-se de um *site* de rede social criado na Alemanha em 2007 que, de acordo com dados divulgados em 2013, já alcançou a marca de 250 milhões de usuários. No *Soundcloud*, além de criar gratuitamente seu perfil pessoal, os artistas da cena *bass* baiana podem compartilhar suas *tracks*, EPs e álbuns e conhecer o trabalho de outros produtores. Foi no *site*, por exemplo, que o Som Peba lançou em 2012 o EP Arrox; o ÀTTØØXXÁ apresentou em janeiro de 2015 seu primeiro trabalho Ghetto>Sub>Square; e o DJ Mangaio disponibiliza frequentemente seus remixes de clássicos da música popular baiana.

A interface do *Soundcloud* é simples e intuitiva – não contém *chat* e não armazena fotos (somente o avatar). Cria-se uma visualização gráfica de cada faixa compartilhada, na qual é possível fazer comentários e, a partir da “própria música”, interagir com outros ouvintes e produtores. A plataforma pode ser instalada gratuitamente, por meio de um aplicativo, em computadores, *smartphones* e *tablets*, revelando a diversidade de práticas de escuta presentes na cena. Além da possibilidade de ouvir as produções via *streaming*, a maioria dos artistas baianos de música eletrônica disponibiliza as faixas também para *download*. Existem perfis individuais de cada um dos produtores e DJs, como também uma página denominada Bahia Bass em que são compartilhadas as produções dos artistas que têm como foco a interseção entre as batidas eletrônicas de baixas frequências e os ritmos populares do estado. Se antes, como aponta Sá, o reconhecimento do trabalho dos produtores de música eletrônica era conquistado, dentre outros fatores, pelo fato de tocar “nas pistas muitas vezes [aquilo que] não está disponível para consumo imediato dos frequentadores” ou

“aquilo que ainda não chegou às prateleiras das grandes lojas de discos” (2003, p. 12), atualmente, como mostra o exemplo da cena *bass* baiana, é difícil que haja músicas às quais o público não tenha acesso via internet.

O *Soundcloud* oferece ainda a possibilidade de criar grupos, que servem como filtros, reunindo pessoas que possuem interesses musicais semelhantes, sejam em determinados gêneros, épocas, equipamentos, instrumentos etc. Um desses nichos formados é o que se identifica com o conceito de *bass music*, que conta com uma série de grupos (*Bass Culture DJ's*, *Generation Bass*, *Tropical Bass*, *Heavy Bass Global*, entre outros), reunindo produtores e fãs de diversas localidades do mundo, entre elas da Bahia. Para o DJ Cláudio Lord Breu (2014, entrevista realizada pelo autor), plataformas digitais como o *Soundcloud* permitem “o contato direto com o público, com outros artistas e com todo o meio especializado”. Logo, percebemos que o *Soundcloud* é um dos principais atores não humanos do agrupamento em questão, pois se configura como um importante lugar de circulação musical, performatização de gosto, sociabilidade e construção identitária para seus participantes, questionando, inclusive, as fronteiras entre espaços físicos e virtuais de acontecimento da cena.

Outro *site* que lidera a preferência dos produtores da cena é o *Facebook*. Por meio de seus perfis pessoais, os DJs divulgam seus trabalhos, a agenda de apresentações e interagem entre si e com o público. Uma prática que se mostra bastante comum é a integração com o *Soundcloud*, por meio da disponibilização do conteúdo da plataforma musical também no *Facebook*. O produtor Loro Voodoo aborda um dos múltiplos papéis que esses ambientes virtuais desempenham no trabalho dos artistas. Ele afirma:

Hoje em dia é mais fácil divulgar um trampo. Graças à net, se a parada for boa e tiver um bom plano de divulgação nas redes sociais vai atingir um bom público em qualquer cidade. A *bass music* consegue envolver muita gente já que é um estilo de som híbrido que dialoga com vários tipos de culturas e estilos musicais (VODOO, 2015, entrevista realizada pelo autor).

Logo, além da circulação dos fonogramas, os *sites* de redes sociais permitem práticas comunicativas, permitindo informar rapidamente e para além de fronteiras territoriais aos envolvidos na cena sobre artistas, músicas e festas. Consequentemente, os produtores e o público deixam rastros também no ciberespaço e a cena musical constrói também um circuito virtual que gira em torno da chamada *bass music*.

O produtor Rafa Dias acredita que a presença dessas plataformas digitais e artefatos técnicos de produção e circulação musical são uma saída para artistas que não fazem parte do

mainstream. Além disso, ele ressalta que existe um público crescente que está sintonizado com essa nova proposta do mercado independente.

Fora o mercado do axé, acho que o resto que se produz na Bahia é independente hoje! Todos estão buscando aprender a lidar com esse novo ‘boom’ tecnológico e fazendo suas produções e promoções a partir desse meio. O público consumidor desse mercado da bass music está conectado com esses meios, pois o axé toma conta das rádios e dita quem toca e quem não toca aqui. O fato é que, há uma necessidade do novo aqui na Bahia, principalmente em Salvador. O axé cansou, é um morto vivo. O pagodão e arrocha dominaram o povão e tem toda uma gama de público nascendo com as pessoas que tão fora dessa denominação. Todos esses projetos não fazem um som pra ‘massa’, mas estão criando um novo público aqui, estamos nessa transição exatamente nesse momento e é o que mais anima (DIAS, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Em seu relato, o DJ revela também contradições presentes na cena, pois ao mesmo tempo em que se valoriza a musicalidade do pagode, do axé e do arrocha, as práticas midiáticas e mercadológicas associadas a esses gêneros são criticadas. Ou seja, é necessário perceber que a cena se mostra como um contraponto a algo que já é produzido e tem maior visibilidade e destaque midiático. Essa tensão resulta, dentre outras coisas, em demarcações de espaços simbólicos e estratégias de distinção entre as práticas musicais baianas. Significa que é na tensão com outras sonoridades presentes em um mesmo espaço que as cenas justificam sua existência e são valoradas frente às outras manifestações urbanas.

Também como apontado por Rafa Dias, os ambientes digitais ampliam as possibilidades de conexões entre os sujeitos e a circulação de produtos musicais independentes. Esses espaços, articulados a um circuito urbano, são essenciais para a consolidação de uma cena musical na contemporaneidade. As plataformas virtuais permitem a interação contínua entre os sujeitos de uma cena, mesmo que eles estejam dispersos fisicamente. Dessa forma, a música se materializa tanto nos centros urbanos quanto nas redes digitais, de modo que a integração entre essas duas modalidades permite compreender de maneira mais atenta as dinâmicas que marcam a prática cotidiana da música popular massiva. Como afirma Sá (2011, p. 156),

neste início de século, a apropriação dos lugares realizada pelas cenas se dá não só através de circuitos urbanos, mas também através das redes imateriais da cibercultura – nos sites, listas, blogs e redes sociais diversas, que desempenham muito fortemente o papel de construção de comunidades de gosto atual.

A cena de *bass music* na Bahia é atravessada pela apropriação dos sites de redes sociais, em especial o *Soundcloud*, que passam a ter relevante função não apenas comunicativa, mas também no sentido de fortalecimento de vínculos do agrupamento. Entretanto, do ponto de vista da circulação musical, cabe reconhecer que não basta uma música, EP, ou álbum estar disponível para ser acessado e consumido no ambiente virtual. Logo, outros atores não humanos – os selos virtuais – ingressam na rede com a finalidade de organizar e aglutinar o conteúdo musical.

Também conhecidos como *netlabels*, os selos virtuais operam em uma lógica que consiste na disponibilização gratuita de arquivos musicais – embora haja uma minoria que adota um modelo híbrido, que disponibiliza conteúdo baseando-se em downloads pagos. Hoje, basta uma busca rápida na internet para encontrar centenas de selos com origem em diversos países do mundo e que agregam diferentes gêneros musicais. Em sua estrutura organizacional, eles podem ser gerenciados até por uma única pessoa, com custos básicos para a manutenção e atualização *online*. Ao operar a custos mínimos, os selos virtuais conseguem manter a gratuidade de acesso à suas obras.

Embora tenham formato e lógicas diferenciadas das gravadoras tradicionais, essas iniciativas preservam determinados aspectos comuns ao antigo modelo. A própria necessidade de associar a uma obra musical a assinatura de um selo virtual indica uma tentativa de retirá-la de uma possível falta de visibilidade no ciberespaço. Com a chance de registrar, produzir, formatar e disponibilizar uma obra musical nos moldes digitais e sem a necessidade de submetê-la aos processos operados pelas gravadoras para torná-la visível e acessível – embora numa escala e num campo relativamente específico –, muitos DJs e produtores passaram a constituir sua carreira fonográfica também a partir desse novo modelo.

Criado em outubro de 2013, com a proposta de promover a música eletrônica brasileira, especialmente o trabalho de produtores que não apenas se apropriam de uma referência externa, mas articulam influências locais e globais, o selo brazafoi responsável por lançar os dois volumes das coletâneas Bahia Bass. De acordo com o responsável pelo selo, o produtor paulistano Renato Martins, a *bass music* é uma das principais tendências da música eletrônica atualmente e a ideia das coletâneas reunindo artistas baianos surgiu durante um bate papo com o DJ Mauro Telefunksoul.

Eu estava conversando com o Mauro sobre a ideia do braza de promover a música eletrônica brasileira, e ele me contou de uma música que estava fazendo. Ouvi e gostei da ideia. Eu já conhecia alguns outros artistas bahianos como o Som Peba e o A.MA.SSA. Joguei a ideia de criarmos a

coletânea e ele animou. Ele acabou chamando outros artistas e assim saiu o Bahia Bass. O nome veio da ideia do Mauro, muito por conta da bass music. [...] O braza veio para ascender uma cena musical grande e pouco conhecida. Fazer o encontro dos diversos artistas por um único canal e promover a cultura de todo um país. O moombrazilians fez esse encontro, junto do bahia bass. Espero que o braza lance mais vertentes novas e pouco conhecidas do Brasil, para que isso crie um circuito nosso (MARTINS, 2014, entrevista realizada pelo autor).

O produtor ressalta também as contribuições dessas compilações para essa nova cena musical baiana:

Elas vão contribuir em dois sentidos: mostrando que um existe espaço para se criar música eletrônica baiana e também é um marco que esta registrando nomes e sons, que aguardavam para encontrar seu público. Alguém que escute a coletânea do Mauro com seus tributos, invariavelmente, conhecerá a cultura da Bahia pelos blocos – o que poderia ser mais difícil por outro canal (MARTINS, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Nesse ponto, é interessante notar como as coletâneas serviram como propulsoras da cena, ou seja, ao colocar em uma mesma obra e sob um mesmo rótulo músicas oriundas de um mesmo lugar, com estratégias similares, mas que até então estavam relativamente dispersas, os álbuns acabaram por aglutinar o que, até então, parecia ser a ideia vaga de que as semelhanças estéticas entre os artistas, bem como as lógicas produtivas e de circulação compartilhadas entre eles, poderiam resultar em uma articulação conjunta. Tal constatação permite reconhecer que cada edição do Bahia Bass, lançada pelo braza, foi como um devir para a cena.

O *casting* do selo é formado também por artistas de estilos como tecnobrega e funk. Ao contrário do formato das gravadoras de grande porte que gerenciam todos os aspectos de uma carreira artística, o braza promove um canal onde se pode ouvir a música eletrônica brasileira, cuidando apenas da curadoria musical e a procura de novos artistas. É importante observar ainda que a presença da produção baiana de *bass music* no selo acaba por sintonizá-la com gêneros musicais que partilham estratégias comuns, apesar de suas diferentes singularidades sonoras. As táticas utilizadas no fazer musical desse agrupamento estão presentes em diversas outras experiências musicais que estão ocorrendo pelo mundo afora, o que conecta aspectos particulares que caracterizam a cena com práticas globais de certa “estética cosmopolita”.

Desde o início do empreendimento até dezembro de 2014, foram nove lançamentos, totalizando 50 músicas. As coletâneas, EPs e álbuns são disponibilizados para audição

gratuita em diversas plataformas – *Soundcloud*, *Bandcamp*, *Spotify*, *Deezer*, *Rdio* e *Youtube* – e tornam-se acessíveis para download em formatos digitais de alta qualidade. De acordo com o responsável pelo braza, apesar da dificuldade de mensurar os números, por conta dos múltiplos locais nos quais as músicas são postadas, de um modo geral, todos os trabalhos têm boa aceitação do público. Renato conta ainda que esse formato de distribuição musical é fruto de sua experiência pessoal:

Quando idealizei fazer um selo, percebi que nunca tinha comprado uma música quando adulto. Acho que essa ideia de proteger a música com valores não é certa. Cresci na era digital onde a comunicação e a informação são compartilhadas e a indústria musical se baseou no formato de exclusividade para ouvir músicas: você precisa comprar um disco/música para poder ouvi-la. Nesse sentido, o cenário alternativo perde muito, pois poucos produtores e djs irão adquirir músicas que são facilmente descartadas por um remix novo ou por uma nova tendência. Outro ponto é que trabalho com a novidade, assim as pessoas têm que estar abertas a ouvir novas tendências. Se eu colocasse em preço, o público iria se restringir ainda mais e como o braza trabalha como um canal para promover músicas, deixando o artista livre para gerenciar sua carreira, optamos por abrir o download em troca do e-mail. Assim, decidi deixar a música livre e a opção do download via e-mail. Todas as músicas – exceto o álbum do inflames – tem a opção de você fazer uma doação em troca do download, ou o download em troca do seu e-mail. [...] acredito que aos poucos os canais de música vão conseguir atingir a grande massa de outras formas do que a indústria musical tem feito hoje, como a TV e o Rádio. Mesmo que a briga ainda seja muito difícil entre o novo selo, e as ‘major’, hoje ainda se é possível criar um canal desse tipo de nicho, o que há 20 anos atrás seria muito mais difícil (MARTINS, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Além do braza, outros selos brasileiros e estrangeiros também foram responsáveis por lançamentos de trabalhos de artistas baianos da música eletrônica focada nas sonoridades graves, entre os quais podemos citar Putz Records (Brasil), Mal Dicen! (Canadá\Colômbia), Latino Resiste (Canadá\Colômbia), Cassette (México), Kafundó Records (Brasil), Mais um Discos Records (Brasil/Inglaterra) e Garimpo Música (Brasil). Os cinco primeiros *netlabels* dedicam-se às expressões musicais eletrônicas que dialogam de forma intensa com as influências dos lugares nos quais foram produzidas, sendo considerados referências tanto para os produtores quanto para o público que se interessa por essa proposta. Os dois últimos, por sua vez, reúnem produções nacionais de gêneros diversos, com ênfase em trabalhos mais experimentais. A maioria deles não tem fins lucrativos e, dentro da rede, atuam como organizadores de conteúdo, imprimindo com sua assinatura capital simbólico para os artistas que desejam ver suas produções associadas a uma marca virtual e assim aumentar as chances de circulação.

A produção de coletâneas reunindo produtores de diferentes localidades também é bastante comum por parte desses empreendimentos. O produtor baiano Pedro Marighella, por exemplo, emplacou faixas do Som Peba nas coletâneas Kafundó Vol. 1, Rolê: new sounds of Brazil, Coletânea Hy Brazil Vol 4: Fresh Electronic Music From Brazil, além da já citada Bahia Bass. Esses discos coletivos também desempenham o papel de reforçar o senso comunitário entre os artistas participantes e chamar a atenção para o surgimento de produtores que apresentam traços estéticos comuns.

O DJ Cláudio Lord Breu lançou seu primeiro EP pelo selo Mal Dicen!. Os arquivos digitais estão disponíveis na internet para *download* e *streaming* e, assim como a maioria das produções musicais desse agrupamento, o EP não ganhou versão física. Lord Breu (2014, entrevista realizada pelo autor) conta que “Os meios físicos (conhecidos ou novos) são uma ótima ideia para algum trampo especial, mas isso no futuro. Por enquanto saiu apenas a coletânea Bahia Music Export em CD, e o selo Braza tem um projeto para lançamentos em CD também” (LORD BREU, 2014, entrevista realizada pelo autor). A declaração do produtor chama atenção para mais um elemento dentro da cena: o Bahia Music Export, iniciativa da Secretaria Estadual de Cultura (SEC) que busca promover a música baiana nos mercados nacional e internacional.

O projeto integra um programa de apoio à mobilidade artística e cultural e se insere em uma estratégia de internacionalização da cultura do estado. Entre as ações de promoção comercial desenvolvidas estão a produção de sete coletâneas reunindo novos artistas locais. Duas delas, os volumes 5 e 7, lançados respectivamente em 2013 e 2014, foram dedicadas apenas à produção de *bass music*. O texto de apresentação da última compilação destaca a ebulição em torno das sonoridades graves na Bahia e a formação de uma cena:

Em épocas mais recentes, na medida em que o Brasil amplia sua conexão musical com o resto do mundo, todos os tipos de novos sons da cena grave surgiram na Bahia; híbridos inspirados, fusionando reggae, dub, rap e música eletrônica com várias formas tradicionais, produzindo algo de excepcional no processo. De fato, ao longo dos últimos anos, Bahia Bass realmente explodiu como o novo som da cena underground de Salvador, uma forma contagiante de baixo pesado da música eletrônica híbrida que é a mais recente força da região (RELEASE BAHIA MUSIC EXPORT VOL. 7, 2014, ONLINE)⁴⁷.

As iniciativas do *Bahia Music Export* voltadas para esse nicho contemplam ainda o projeto *Bass Culture Clash* que, em parceria com o *British Underground* (agência de

⁴⁷ Disponível em: < <http://www.cultura.ba.gov.br/bahiaexport/coletanea7.html>>. Acesso em 05 jan. 2015.

showcases internacionais e incentivo a artistas britânicos emergentes), promove um intercâmbio musical da Bahia com o Reino Unido. O DJ Mauro Telefunksoul afirma que se trata de “uma iniciativa legal, onde se formou colaborações de produção musical e o principal foi mostrar os trabalhos, o intercâmbio sonoro” (TELEFUNKSOUL, 2014, entrevista realizada pelo autor). A primeira edição do projeto ocorreu em 2013 com ações tanto na Bahia como na Inglaterra, e contou com a participação das bandas OQuadro e Os Nelsons. A segunda edição do projeto iniciou em maio de 2014, quando a cantora baiana Soraia Drummond e o sistema de som Ministereo Público se juntaram aos ingleses Stylo G, Little Simz e Jus Now, em uma agenda de atividades que incluiu apresentações, oficinas, gravações e divulgação. No mês de janeiro de 2015, os britânicos visitaram a Bahia e participaram de oficinas e apresentações junto com o DJ Rafa Dias, do projeto ÀTTOOXXÁ. Em entrevista ao *site iBahia*⁴⁸, a coordenadora do *Bass Culture Clash*, Monique Badaró, afirmou que “O objetivo do projeto é romper fronteiras, gêneros e conectar artistas com novos públicos e, fundamentalmente, com seus pares. Visa ainda apresentar os sons das ‘capitais do bass sound’ no mundo, caso de Salvador e de Londres”. Esse trânsito apontado pela coordenadora nos remete mais uma vez à noção de cosmopolitismo estético, de Regev (2013), visto que a afirmação da produção *bass* baiana perpassa pela acoplagem de marcas sonoras e práticas produtivas e de circulação que a conectam ao universo da música eletrônica, mais especificamente ao fenômeno da *bass culture*, e distinções que permitem identificar suas apropriações locais.

Com essas duas ações – a produção das coletâneas e a promoção do intercâmbio musical periódico – o projeto *Bahia Music Export* torna-se um elemento da rede que compõe a cena abordada, reconhecendo o valor das práticas musicais como lugares de manifestações identitárias e seu potencial mobilizador da economia simbólica e cultural. Soma-se a isso o fortalecimento dos laços entre os atores da *bass music* tanto globalmente, por intermédio do *Bass Culture Clash*, quanto localmente, por meio das compilações que materializam a existência do agrupamento no estado e despertam interesse midiático.

4.4 FESTAS E SHOWS

Por englobar expressões musicais feitas para dançar e com graves acentuados que demandam equipamentos de som mais elaborados para que sejam reproduzidos com qualidade, o valor estético da *bass music* é apreciado principalmente nas pistas. Por conta

⁴⁸ Disponível em: <<http://m.ibahia.com/single-mobile/noticia/salvador-recebe-encontro-de-bass-culture-com-artistas-britanicos/?cHash=67536a5317db3b80bbc15696a12e5e8b>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

disso, na Bahia, formou-se um circuito de eventos realizados na capital e nas cidades do interior que consolidam os vínculos e as articulações existentes dentro da cena, dialogando diretamente com aspectos econômicos, culturais e afetivos. Em geral, a iniciativa de realização das festas é dos próprios DJs ou de coletivos e produtores independentes, com o objetivo de movimentar a cena e contribuir para sua sustentabilidade.

Mesmo que a cena apresente hábitos de consumo e sociabilidade atrelados ao ciberespaço e às práticas digitais de circulação musical, como já apresentamos, os encontros presenciais são cada vez mais importantes para o público e para a afirmação desse fenômeno musical contemporâneo no contexto baiano.

Assim poder-se-ia repensar a relação/articulação entre experiências presenciais e não presenciais, tácteis e não tácteis, sem depreciar aquelas que ocorrem em geral à distância (bastante presente na internet e de modo geral no cotidiano). Contudo, é importante sublinhar a relevância das experiências de trocas diretas para a atualização do grupo e do sentimento de coletividade. Os encontros musicais presenciais, tais como os concertos e festivais de música ao vivo, portanto, seriam muito relevantes, pois colocariam o grupo em “epifania”, colaboraria para fazer emergir sentimentos que legitimariam o grupo (HERSCHMANN, 2010, p. 284).

No caso do agrupamento em questão, as próprias fronteiras entre os espaços da cidade e das redes digitais são constantemente atravessadas, resultando na configuração de territórios informacionais (LEMOS, 2007), isto é, ambientes que surgem da intersecção entre o ciberespaço e o tecido urbano com base na mediação das mídias móveis e locativas. Fotos postadas nas páginas dos eventos no *Facebook*, *sets* que ganham os *Soundclouds*; *check-ins* no *Foursquare* e marcações em fotos do *Instagram* realizadas nas casas noturnas; vídeos compartilhados no *Youtube* e comentários nas redes sociais são apenas alguns exemplos dessa intersecção entre ambientes *on-line* e *off-line* dentro da cena *bass* baiana, produzindo pertencimentos simbólicos e afetivos.

Sobre o circuito urbano especificamente, o produtor soteropolitano Guilherme Oliveira apresenta um guia dos eventos dedicados à *bass culture*, e seus respectivos realizadores, no contexto da capital da Bahia. De acordo com ele,

Além da Bass vs Flow (Coletivo Ilusão + Canal Dado), são materializadas também as festas Hypnöse Beats (Coletivo Ilusão), ILLEGAL (Coletivo Ilusão + Usina), BASS DOWN LOW (Usina) e a Moombah (Usina). Não dá pra deixar de citar projetos como a Quintas Dancehall materializado pelo Ministério Público de Som que agregam a culturas pioneiras da *bass culture*, como o *ragga* e o *dub*, por exemplo (OLIVEIRA, 2015, entrevista realizada pelo autor).

Além de se configurar como um precursor dos eventos desse circuito, o *Quintas Dancehall* – baile temático que há oito anos movimenta as quintas-feiras em Salvador – chamou atenção para um elemento não humano determinante na conformação da experiência musical com as sonoridades graves: os equipamentos de som, estruturas que intensificam a experiência com a música de baixas frequências. A festa, que recebe DJs nacionais e internacionais, é comandada pelo Ministério Público Sistema de Som, que carrega no nome um modelo de escuta consolidado na Jamaica. Conforme aponta Rocha (2013, p. 219-220):

A primeira invenção musical da Jamaica urbana é um formato de escuta. Kingston vê surgir o sound system antes mesmo do aparecimento dos gêneros musicais que, do ska ao dancehall, passando pelo roots reggae/dub, irão marcar a ilha caribenha dos anos 1960 em diante, produzindo sínteses entre a música negra norte-americana (jazz, soul, rhythm'n'blues) e os ritmos caribenhos e ‘indígenas’, do interior rural da ilha (kumina, burro, calypso, mento). Na verdade, esses gêneros se ligam, de muitas maneiras, à emergência dos sound systems, pelas contaminações recíprocas que irão alimentar a tecnologia de áudio, a estética musical e os sentidos coletivamente atribuídos à cena dessa produção. O sound system é uma apropriação de dispositivos fonográficos que também organizam diversas experiências sonoras além da jamaicana, não sendo portanto uma tecnologia inventada ali: toca-discos (turntable), mesa de mixagem e uma estrutura maciça de alto-falantes, verdadeiras paredes de caixas de som. É sua articulação, enquanto mídia/código eletrônico, e os códigos (culturais, estéticos) em relação aos quais funcionam, que fazem resultar numa contextura acústica/sonora culturalmente singular.

Nesse sentido, a centralidade dos alto-falantes destaca a materialidade do som e, com isso, a experiência musical torna-se não só auditiva, mas demanda o engajamento de todo o corpo, incentivando a dança. Desde sua origem, quando os *sound systems* executavam as produções musicais norte-americanas, já existia o hábito de intensificar a presença dos graves. As aparelhagens eram estruturadas para separar as frequências em tipos de alto-falantes diferentes, conferindo uma prática de escuta distinta dos aparelhos domésticos nos quais o espectro de ondas da música é limitado.

Por conta de uma orientação estética da música – a predominância dos graves – demandar uma especificidade técnica para sua fruição, existe dificuldade de encontrar espaços adequados para a apresentação dos DJs e bandas. Os alto-falantes utilizados nas festas de música eletrônica devem ser capazes de reproduzir baixas frequências (abaixo de 300 Hz) e as dimensões e a organização do espaço também interferem na propagação do som. Em entrevista para ao Jornal O Globo, Mauro Telefunksoul aborda essa questão: “Todo e

qualquer som mais alternativo é complicado de se trabalhar por aqui. Apesar de Salvador ser a terra da música grave, como reggae e samba reggae, temos poucos lugares apropriados pra se ouvir um bom sound system, apenas trios elétricos nas ruas” (NATAL, 2014, ONLINE). Tal ponto de vista também é contemplado na fala do produtor Mahal Pita presente na mesma matéria: “Ao mesmo tempo em que temos um grande acervo, vasta matéria prima musical, carecemos de elementos extremamente básicos, de ordem estruturais e técnicas que acabam dificultando um progresso mais rápido e contundente” (NATAL, 2014, ONLINE).

Dessa forma, ainda que os sistemas de som se constituam como mediadores importantes da experiência musical na cena, em muitos dos eventos, por conta de limitações de ordem espacial, operacional e financeira, equipamentos mais modestos costumam ser utilizados, como os que estão disponíveis nas próprias casas noturnas onde os eventos são realizados. Entretanto, o sistema de som permanece como um elemento, ainda que simbólico, que busca destacar a necessidade de uma sonorização potente para intensificar o impacto da *bass music* junto ao público.

O primeiro evento baiano dedicado especialmente aos gêneros eletrônicos mais contemporâneos da cultura do grave foi o *Bass Dow Low*, realizado em Salvador, em outubro de 2011, com ênfase em ritmos como *dubstep*, *drum and bass*, *brostep*, *drumstep* e *moombahton*. A produção foi de um grupo de amigos, composto por Glauco Barboza, Rafael Souza e Ricardo China, que decidiram criar um evento no qual pudessem ouvir a música que gostavam. A festa ganhou repercussão na imprensa local, inclusive no *site* do jornal de maior circulação no estado, o A Tarde. A matéria da jornalista Flora Rodriguez abordou as expectativas dos produtores e do público para o evento.

‘O Sunshine vai ficar pequeno para tanto grave. São horas de festa com o melhor e o mais variado repertório’, afirma (Ricardo) China. Rafael Souza completa: ‘É a primeira festa voltada integralmente para o gênero na cidade, acredito no poder da curiosidade de quem ainda não conhece o estilo’. Com grande repercussão nas redes sociais, os baianos reconstroem o cenário musical europeu passo a passo na Bahia, mostrando que a força da *bass culture* (cultura do grave) pode virar febre local. ‘Sempre quis ir a um evento de *dubstep*, pois mesmo ouvindo o som há muito tempo, nunca fui a uma festa dessas aqui. Vou comemorar meu aniversário lá e as expectativas são as melhores’, diz Rafael Ribeiro, apreciador de música eletrônica que já garantiu presença. *Vibração – A Bass Down Low* acontece no espaço do antigo Idearium, uma referência de peso da cultura alternativa da cidade. ‘Esperamos agora renovar o espírito do local com a nova cultura eletrônica,

que faz sentir a vibração nos ossos’, finaliza China (RODRIGUEZ, 2011, ONLINE)⁴⁹.

A festa que começou como uma diversão entre amigos tornou-se uma das fontes de renda de um deles, o *videomaker* Glauco Barboza, que criou a produtora Usina, responsável atualmente pelo evento. Em agosto de 2014, a *Bass Down Low* realizou uma edição especial, denominada Bahia Bass, com apresentações dos DJs Mangaio, Mauro Telefunksoul, Lord Breu, Fael Primeiro e Kongo vs Lucas Brasil. Na ocasião, a equipe do *Thump* – canal de música eletrônica e cultura da revista Vice – gravou um documentário sobre a cena e que ainda não foi disponibilizado. Até o final de 2014 já foram realizadas 17 edições da *Bass Down Low*, sempre com DJs e produtores locais que apresentam *sets* compostos pelas diversas vertentes da música eletrônica com ênfase nas baixas frequências sonoras. Ao longo dessa trajetória, a festa já recebeu atrações de outras cidades e estados, como o carioca Omulu, demonstrando as ramificações dessa vertente da música eletrônica em diferentes localidades e as alianças existentes entre os agentes.

O sucesso do evento pioneiro levou ao surgimento de outras iniciativas do gênero. O próprio Glauco Barboza criou, em 2012, a Moombah!, festa que teve diversas edições e busca também promover um intercâmbio com artistas de outras localidades. Cabe ressaltar ainda que, além de organizar as duas festas, o produtor está envolvido com a websérie Usina Música, conjunto de programas que na primeira temporada registrou a cena local de *bass music*, com cinco episódios sobre ÀTTØØXXÁ, Mauro Telefunksoul, Afrocidade, e Lucas Brasil vs. Kongo (dupla de DJs que se apresenta *back to back*, ou seja: juntos).

Desde 2013, o circuito de festas conta com o impulso do Coletivo Ilusão. Inicialmente composto por seis pessoas que realizavam conjuntamente a *Hypnöse Beats*, evento semanal de música eletrônica em Salvador, após sete meses de existência, o produtor Guilherme Oliveira assumiu sozinho a marca e o projeto, tendo o suporte de alguns artistas locais.

O coletivo surgiu com a proposta de movimentar a cena underground da cidade e levar aos eventos de música eletrônica mais interação, mais arte, não só à cena bass culture, mas também agregando outros estilos. A ideologia principal é fazer com que artistas da cena underground se misturem independentemente do gênero, fazendo com que públicos de diferentes cenas possam ter uma oportunidade frequente de interagir com outras atmosferas, assim conhecendo mais um pouco a expressão de cada uma dessas culturas. Com o surgimento do Coletivo Ilusão e da festa Hypnöse Beats, surgiu também o meu projeto de DJ Set, DAKAZA, projeto este que

⁴⁹ Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1083945-bass-down-low-faz-o-primeiro-evento-de-dubstep-em-salvador>>. Acesso em: 09 jan. de 2015.

tem uma pesquisa totalmente focada em bass music, o que naturalmente foi me levando a conhecer todos os artistas locais dessa cena, e a partir daí parcerias e novos projetos focados em bass culture (OLIVEIRA, 2015, entrevista realizada pelo autor).

Além da *Hypnöse Beats*, desde 2014, o Coletivo Ilusão está envolvido com outras duas festas periódicas voltadas para a cultura do grave. A primeira delas é a *Illegal*, realizada em parceria com a Usina, e que já chegou à sua terceira edição. A outra, por sua vez, é a *Bass vs Flow* que conta com o apoio do Canal Dado, marca representada pelo produtor e MC Elvis Kazpa, e tem o *line up* composto sempre por duos – um DJ da cena *bass culture* e um MC – que produzem uma sintonia entre os *beats* (*trap*, *grime*, *bahia bass*, *ragga*, *dubstep* etc.) e a voz. O modelo do evento, que em janeiro de 2015 chegou à sexta edição, inspira-se na dinâmica dos *sound systems* jamaicanos, no qual um DJ toca bases instrumentais e um MC é responsável pela comunicação com o público, convocando as pessoas para a dança e, esporadicamente, apresentando rimas.

Excetuando-se a *Bass vs Low*, nos demais eventos desse nicho musical, realizados em Salvador, as atrações são apenas os DJs que apresentam *sets*, compostos por uma sequência de músicas eletrônicas com graves marcantes e de artistas diversos, incluindo as produções baianas que foram crescendo ao longo dos anos. Ele atua como uma espécie de curador, selecionando as *tracks* para o público em suas apresentações, buscando criar/manter a vibração da pista. Em geral, os DJs mais valorizados são aqueles que conseguem, através de seus *sets*, envolver e conservar o público dançando. O repertório é um dos aspectos principais que permite destacá-lo entre os demais, por conta do seu “bom gosto” musical. Os que também são produtores não deixam de apresentar o trabalho autoral e com isso alcançam mais prestígio dentro da cena. O DJ Mauro Telefunksoul (2014) comenta a receptividade do público ao seu som:

O Bahia bass por agregar a música baiana ele consegue chegar num público mais popular e automaticamente o força a ouvir e sentir os graves, antes já ouvidos nas percussões baianas. Já existe um público e tende a crescer... espero! Ainda não se sustenta, mas vai acabar pegando, até Caetano Veloso tá ligado!! (entrevista realizada pelo autor).

Já o DJ Cláudio Lord Breu apresenta um ponto de vista distinto e defende que ainda há certa resistência à produção autoral de *bass music* pelo público alternativo, por conta do diálogo com as músicas baianas de circulação massiva.

A dificuldade é que muitos artistas e frequentadores da cena alternativa (rock, reggae e eletrônica...) somente agora estão aos poucos começando a se entender com a música baiana, ao mesmo tempo em que o público específico da música baiana não consome música eletrônica e não costuma frequentar os clubes e raves. Então somos o ponto de interseção, produtores do gênero e um crescente público, mais ainda pequeno ao se tratar especificamente de Bahia Bass (LORD BREU, 2014, entrevista realizada pelo autor).

Além dos atores que desenvolvem produções próprias, como os citados acima, existem ainda os DJs Toshiro, Kongo, Lucas Brasil, Hasta e Murilo Lobo, que atuam somente nas festas, apresentando suas seleções musicais. O produtor Guilherme Oliveira que também está incluído nesse grupo, se apresentando como DJ DAKAZA, explica como estrutura seus *sets*:

Minha pesquisa é basicamente focada na bass culture, como trap, grime, steppa, dubstep, bahia bass, dub e até mesmo o rap. Meus sets são construídos em cima dessas linhas, porém não costumo programar sets, não costumo usar set list, toda minha apresentação é praticamente espontânea, construo no momento, mas é claro que existe um treinamento por trás disso, digamos que estou adaptado pra fazer isso. [...] Sempre procuro agregar com as referências locais, muito provavelmente em qualquer mixtape minha lançadas atualmente você vai encontrar uma ou mais faixas de Bahia bass ou sons produzidos por artistas da região, é sempre uma grande satisfação (OLIVEIRA, 2015, entrevista realizada pelo autor).

Assim como no processo de gravação musical, a apresentação dos DJs é viabilizada por uma série de equipamentos tecnológicos. Cláudio Lord Breu, Pedro Marighella, Rafa Dias e Mauro Telefunksoul, por exemplo, citam algumas ferramentas indispensáveis para realização de seus *sets*, nos quais realizam intervenções de efeitos e *loops* nas músicas executadas. Entre as ferramentas elencadas por eles estão computadores, *softwares* como *Traktor DJ*, controladores do tipo MIDI, MPK Mini, APC20, MPD32, *Kaossilator* e *Kaospad*, interface de áudio *Focusrite* e sintetizadores como *Korg Volca Keys*.

Em geral, os eventos da cena acontecem nas noites de quinta-feira a sábado. A maioria deles concentra-se no Rio Vermelho, o décimo bairro mais populoso da capital baiana e com uma população na faixa economicamente ativa, com 53,56% dos indivíduos entre 15 a 44 anos, portanto um público com potencial de compra e, eminentemente, jovem, de acordo com dados do censo do IBGE (2010) Segundo Santos (2013, p. 49), o Rio Vermelho destaca-se no contexto soteropolitano

[...] pela sua característica boêmia, pelo seu circuito cultural efervescente, com oferta de grande quantidade de bens, serviços e espaços culturais, bem

como de inúmeros ritos e manifestações de cultura tradicional, aspectos a serem considerados em relação aos demais bairros da Cidade do Salvador. Diante da vocação do bairro para a boemia, herança que se consolidou na década de 60, as práticas culturais proliferam em seus múltiplos espaços (teatros, casas de shows, galerias, bares, restaurantes e cafés). Indo desde as formas inscritas no campo da arte (teatro, músicas, artes visuais, etc.) até outros componentes mais recentemente inseridos na esfera do cultural, no dizer de Teixeira Coelho, como a gastronomia.

As festas, cujo principal meio de divulgação é o *Facebook*, ocorrem sempre em casas noturnas de pequeno e médio porte, são realizadas a partir de parcerias informais firmadas entre os realizadores e os donos dos estabelecimentos e com ingressos que variam de 5 a 30 reais. Muitas delas passam por diferentes estabelecimentos do bairro ao longo de suas edições e disputam espaço com eventos de gêneros musicais variados. O *Idearium Studio Bar*, localizado na orla, sedia as *Quintas Dancehall*. A estrutura do local é composta por dois andares: um mais amplo, com o bar e a pista de dança; e o terraço, que é coberto e, geralmente, ocupado pelos fumantes. Inaugurado em 2008, o Portela Café, por sua vez, apresenta uma boa estrutura, composta por dois palcos e mais quatro ambientes, com capacidade para receber até 500 pessoas. A programação da casa é composta de músicos independentes baianos e nacionais, além de abrigar festas como a *Bass Down Low*. No *Dubliners Irish Pub*, o predomínio é de bandas de rock, havendo também festas com discotecagem. Além de receber eventos esporádicos com expoentes locais da *bass music*, o *Dubliners* sediou as primeiras edições da *Bass vs flow*, que atualmente ocorre na 116 graus, casa cuja pista de dança costuma abrigar ainda eventos de samba, MPB e pop rock. O inusitado também marca presença nesse circuito cultural com o funcionamento d'A Borracharia, um local que presta serviços de conserto de pneus durante o dia e que, nas sextas e sábados à noite, se transforma em local para festas pontuais de sonoridades diversas, entre elas os gêneros e subgêneros da *bass music*. As casas noturnas que abrigam a cena se completam com a presença da *Commons Studio Bar*, voltada para o circuito independente, e espaço de realização da festa *Illegal*.

O Pelourinho recebe constantemente as bandas do estado ligadas à cultura do grave, como OQuadro, Os Nelsons, Braunação e BaianaSystem, que costumam se apresentar nos palcos do Largo Pedro Archanjo ou da Praça Tereza Batista, ambas localizadas no centro histórico da cidade. É bastante comum que os eventos dos quais os grupos participam contenham também DJs da cena, animando o público antes e depois dos shows. Outros grupos como o Bemba Trio, que já passou pela *Bass Down Low*, também circulam pelo ambiente das

festas. Para o produtor musical Rafa Dias (2014), os espaços para apresentações musicais em Salvador ainda são reduzidos e marcados pela diversidade.

Salvador tem muito poucos espaços, tudo se concentra no Pelourinho ou no Rio Vermelho. A infraestrutura varia muito de um lugar para o outro [...]. Eu quero muito chegar ao ‘povão’, como se diz aqui, mas é bem complicado, as pessoas aqui estão altamente manipuladas pelo mercado do axé, então, nada mais chega a elas e a falta de escolaridade ajuda nisso, longo esse assunto (entrevista realizada pelo autor).

Segundo informações dos organizadores, entre 300 e 400 pessoas comparecem a cada edição das festas. O público dança guiado pelo impacto dos sons graves que fazem vibrar todo o corpo. Rafa Dias (2014) identifica também que o perfil dos frequentadores dos eventos é bastante jovem:

As pessoas que consomem a bass music aqui são jovens, acredito de 15 até 25 anos, que migraram do rock pra música eletrônica, com exceção da Quintas Dancehall e dos shows esporádicos como citei de BaianaSystem, OQuadro e Os Nelsons que recebem outro tipo de público, mais adulto (entrevista realizada pelo autor).

Assim como acontece no processo de gravação musical, o circuito de festas e *shows* da cena também é marcado pelos intercâmbios entre DJs e produtores. O duo A.MA.SSA realizou em julho de 2014, a festa *After Game* e recebeu como convidados os cantores e MCs Nilo Ramos, Russo Passapusso, Fael Primeiro e Vandal, além dos DJs Kongo, Mauro Telefunksoul e Lucas Brasil. Guilherme Oliveira, o DJ DAKAZA, é outro exemplo dessa circularidade que incentiva o reconhecimento entre os participantes da cena:

[...] atualmente além da Bass vs Flow eu sou também residente da festa Hypnöse Beats e da ILLEGAL. Já tive o prazer de tocar nos eventos mais aclamados da cena, a exemplo da BASS DOWN LOW, a primeira festa de bass music da cidade e uma das mais influentes, até por festivais alternativos eu já passei, a exemplo do Ressonar Festival (OLIVEIRA, 2015, entrevista realizada pelo autor).

Não é incomum também a participação de artistas e DJs locais de *bass music* em eventos de outras vertentes eletrônicas ou estilos musicais. Isso contribui para a sustentabilidade dos artistas que, como já demonstrado, não obtêm retorno financeiro com as gravações musicais e encontram nas apresentações ao vivo uma oportunidade de lucrar com a carreira musical. A maioria deles desenvolve outras atividades. Os DJs Pedro Marighella e

Mahal Pita, por exemplo, são ilustradores e *designers* gráficos. Entretanto, há exceções que conseguem se manter só com o trabalho voltado para a música, como a BaianaSystem que já possui uma agenda razoável de apresentações em âmbito nacional e o DJ Mauro Telefunksoul, que mesmo sendo formado em Educação Física, dedica-se, atualmente, a produzir trilhas para desfiles de moda e realizar apresentações em festas e eventos de pequeno e grande porte.

No interior, Vitória da Conquista se destaca pela quantidade de eventos organizados pelo Complexo Ragga que mantém a Pedrada Produções. Entre eles, podemos citar Dancehallvibez, Groove and Bass, La Clandestina, Sessão Soundsystem e Sexta Vibe. A dinâmica das festas é a de um baile, no modelo dos sistemas de som jamaicanos, no qual os MCs Jhonny Ranks e Supremo agitam a plateia improvisando rimas sobre as *tracks* quase sempre instrumentais do DJ Loro Voodoo. Cada edição recebe convidados locais, da capital ou até mesmo de outros estados. Os eventos acontecem nas casas de show Ibiza Hall, Espaço Cajaíba e Viela Sebo Café e contam com um público heterogêneo composto por jovens de diversas partes da cidade. Já em Ilhéus, o destaque fica por conta da Sexxxta Bass, evento semanal promovido pelo Mamute Projecto.

Seja na capital ou no interior, a cena *bass* reforça um dos pontos centrais sobre esses agrupamentos: a cidade como um espaço privilegiado para o consumo de música. Conforme Straw (2006), a ideia de cena sugere

a) Congregação de pessoas num lugar; b) O movimento destas pessoas entre este lugar e outro; c) As ruas onde se dá este movimento; d) Todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; e) O fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; f) As redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade⁵⁰.

Notadamente, se vê o papel desempenhado pelos eventos e pelos lugares de apresentação e circulação musical na urbe como condições essenciais para o fortalecimento das alianças construídas nas cenas. Ainda que majoritariamente marcados pela informalidade, as festas e *shows* da cena *bass music* baiana são a principal vitrine para o trabalho dos artistas,

⁵⁰ No original: “(a) the recurring congregation of people at a particular place, (b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation, (c) the streets/strips along which this movement takes place (d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference, (e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples, or (f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city”.

mobilizando toda uma cadeia produtiva, movimentando recursos financeiros modestos e repercutindo nas redes sociais.

Nessa trajetória, é interessante perceber as contradições de parte da cena baiana de *bass music*, pois ao mesmo tempo em que DJs e produtores acionam a música de consumo amplo, o agrupamento caracteriza-se como um fenômeno de nicho. Dessa forma, observam-se tensões entre um “discurso popularesco” de alguns de seus atores que agenciam referências do axé mais antigo, do samba reggae e de gêneros como o pagode e o arrocha e afirmam o desejo de “chegar ao povão”, mas que as pessoas estão “altamente manipuladas pelo mercado do axé, então, nada mais chega a elas e a falta de escolaridade ajuda nisso” (DIAS, 2014, entrevista realizada pelo autor); e, paralelamente, adotam uma estrutura de produção e de circulação musical conectada a um público restrito concentrado em bairros como Rio Vermelho ou Pelourinho. Tais posturas demonstram as entranhas de um fenômeno que se apoia no popular como forma de circulação massiva, mas, concomitantemente, busca distinguir-se como música diferenciada, usando táticas da “estética cosmopolita” herdadas de parte da tradição da música eletrônica. Assim, ao mesmo tempo em que o rótulo, ou cena, inclui e agrupa, ele parece delimitar fronteiras que excluem o lado dito “popular” dessas manifestações.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de desenvolvimento da dissertação demonstrou, em primeiro lugar, que as cenas musicais possuem uma natureza eminentemente performativa. Dessa forma, é preciso reconhecer que tais agrupamentos resultam, necessariamente, do engajamento de indivíduos em delimitar fronteiras dentro do amplo universo musical, reunindo uma série de elementos heterogêneos que gravitam em torno de determinadas sonoridades. Como propõe Latour (2012, p. 55), os “grupos não são coisas silenciosas, mas produto provisório de um rumor constante feito por milhões de vozes contraditórias sobre o que vem a ser um grupo e quem pertence a ele”.

Apesar da importância das cenas para a afirmação de marcas identitárias em torno de certas práticas musicais, não deixa de ser menos relevante reconhecer que como todo processo de demarcação de fronteiras, tais agrupamentos também operam por meio da junção de heterogeneidades, o que não se coloca como um aspecto negativo de suas características e, sim, como uma espécie de preceito que os pesquisadores que resolvem enfrentar esse tipo de fenômeno devem assumir para deixar emergir também as contradições.

Como não se trata de uma realidade inequívoca, mas de um enquadramento possível entre diversos outros, o processo de formação das cenas é marcado, necessariamente, por disputas e tensões. Entre os pontos que mais geram controvérsias estão os processos de rotulação e a identificação de traços estéticos compartilhados. Em nosso caso empírico, a cena baiana de *bass music*, pudemos perceber o papel que DJs, produtores e críticos desempenharam na tentativa de nomeação do agrupamento, tentando apagar possíveis arestas e singularidades em nome de um projeto coletivo. Entretanto, como ficou nítido, essa pretensa homogeneidade não se sustenta frente a uma observação mais atenta, que permite identificar individualidades e posicionamentos diferenciados.

De modo complexo, percebemos que a reivindicação da existência de um território sonoro singular na Bahia, que circunscreve produções eletrônicas cuja principal referência é a predominância de sons graves, envolve negociações entre os vários gêneros e subgêneros da *bass music* (*trap*, *dupsteb*, *moombathon*, entre outros) e ritmos musicais de ampla circulação local, como axé, arrocha e pagode. Nessa articulação, elementos não humanos são mobilizados: por um lado, sintetizadores, computadores, *samplers* e *softwares* conferem um caráter cosmopolita à produção, e, por outro, a pulsação percussiva aparece como uma justificativa para a onipresença dos sons de baixas frequências nas expressões musicais eletrônicas do estado, como parte de uma identidade regional.

Nessa trajetória de desterritorialização, territorialização e reterritorialização de determinadas expressões musicais, rótulos como *Axé bass*, *Bahia Bass*, *Bass Music* e *Global Bass* refletem diferentes agenciamentos, formas de enfatizar o local ou o global e, sobretudo, estabelecer vínculos, seja entre produtores que vivem em uma mesma localidade ou aqueles que, mesmo dispersos geograficamente, estão unidos por afinidades musicais. Assim, a circulação de determinada produção musical, bem como sua apropriação em contextos distintos, é marcada por conflitos e contradições que emergem nas reivindicações identitárias dos atores humanos, permitindo identificar vínculos e fluxos multidirecionais.

Talvez essa dificuldade de categorizar determinadas produções musicais e a criação incessante de novos rótulos seja também um sintoma da desestabilização da própria noção de gênero musical, apontada por Sá (2011). Um cenário marcado pela rápida circulação de conteúdo musical e pela facilidade e baixo custo de gravação acaba por incentivar o surgimento de expressões que combinam múltiplas influências e que, muitas vezes, não encontram seus pares, nem se adequam facilmente a classificações. A criação de um termo guarda-chuva como *bass music* para abrigar uma série de diferentes práticas musicais revela uma tentativa de adequar os processos de rotulação a essa nova realidade, apoiando-se sobre traços compartilhados bastante tênues, mas que possibilitam a formação de alianças e de circuitos culturais comuns.

Outro ponto identificado é o importante papel desempenhado pela mídia na contínua construção e ressignificação das representações das cenas. O jornal O Globo, a Revista Muito e os sites *Thump*, *deepbeep* e Zona de Obras se empenharam de modos diferenciados na execução dessa tarefa e sua ação resultou em influências que geraram novos debates entre os demais atores da cena baiana de *bass music*. Isso parece demonstrar que longe de perder seu papel de prospector de “novidades” no mundo da música, a crítica continua a ser importante vetor nas disputas em torno do reconhecimento e afirmação dos gêneros e cenas musicais, só que hoje, tal como acontece com a maioria das práticas musicais, em uma versão bem mais fragmentada e segmentada do que nas últimas décadas do século XX.

Ganha relevância também o caráter de exclusão que marca as cenas musicais. A afirmação desses agrupamentos ocorre sempre por meio do confronto com as demais práticas que se desenvolvem em um mesmo contexto urbano. Assim, se a sonoridade do axé, do pagode e do arrocha se mostram como potenciais pontos de identificação com o público e podem dialogar com o cosmopolitismo dos timbres eletrônicos, as práticas mercadológicas e estratégias de circulação midiática associadas a esses gêneros são criticadas, reforçando a distinção entre os diferentes agrupamentos musicais baianos.

Talvez, a maior contribuição deste trabalho seja mostrar a importância de tomar como referência as prescrições fornecidas pela Teoria Ator-Rede, buscando atribuir a formação das cenas a um número maior de atores, uma vez que a agência não está restrita às pessoas, sendo distribuída a todos os elementos que possuem capacidade de agir. Desse modo, a responsabilidade pelas ações fica dividida entre humanos e não humanos que devem receber tratamento simétrico. No processo de gravação e circulação musical da nova cena eletrônica baiana, por exemplo, identificamos a presença de DJs, produtores e MCs, mas também de computadores, *softwares*, sintetizadores, selos, plataformas digitais e outros elementos que apareceram nos relatos dos indivíduos como essenciais para a concretização dessas etapas da cadeia produtiva.

Como mostrado ao longo da análise, dotar os não humanos de capacidade de agência não significa retirar o potencial dos humanos, mas incluir mais elementos na análise das complexas redes que formam as cenas musicais. Em nenhum dos relatos a agência humana foi excluída ou menosprezada, mas na descrição das práticas e dinâmicas distintivas do agrupamento distinguiram-se elementos não humanos, demonstrando a heterogeneidade da rede.

Não há como negar as diferenças entre os atores, mas ao invés de tratá-los separadamente, sem qualquer associação, torna-se mais profícuo observar a formação de híbridos. A pesquisa evidenciou que produtores, DJs, público, equipamentos de som e casas noturnas, por exemplo, estão imbrincados no desenvolvimento da experiência musical proporcionada pela *bass music* em Salvador e no interior do estado.

Antes de uma mudança radical na forma como os trabalhos sobre cenas têm sido realizados, os princípios e conceitos desenvolvidos por Latour servem como um alerta para o desenvolvimento de pesquisas que não privilegiem uma análise isolada dos fenômenos musicais. Ao contrário de focar apenas no técnico ou no social, o interessante é evidenciar as múltiplas mediações, delegações e translações que ocorrem entre os diversos elementos que gravitam em torno da música.

Nos relatos dos atores, obtidos por meio de entrevistas ou extraídos de reportagens divulgadas pela imprensa, foi possível observar as relações e o imbricamento entre humanos e não humanos. O pesquisador, por sua vez, é mais um dos porta-vozes que fala por muitos, coletando, mediando e relacionando os argumentos, e imprimindo seu ponto de vista na construção da rede, desde o momento em que escolhe os caminhos para seguir os atores.

Assim, neste trabalho, buscou-se enfatizar o processo dinâmico presente tanto no mapeamento de uma cena, como nos modos pelos quais elas emergem – pensando as

contradições, crises e rupturas como parte de um processo que envolve lógicas econômicas, estéticas, políticas e culturais atreladas a processos de distinção dos indivíduos que a compõem. Espera-se, com isso, contribuir para o estudo das cenas musicais, que vem ampliando-se nos últimos anos, oferecendo novas possibilidades de leituras sobre um fenômeno particular atreladas a discussões sobre as cenas musicais em sentido amplo. Com o aumento da quantidade e qualidade das pesquisas na área, pode-se chegar a alternativas para a superação dos desafios e entraves que estão postos para o consumo da música, especialmente das expressões de nicho, nos diferentes tecidos urbanos.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

AUMONT, J. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ARAUJO, A; ODDONE, A. Latino Resiste y Mal Dicen! El trayecto del bass en el contexto latinoamericano. **Site Zona De Obras**, 2014. Disponível em: <<http://www.zonadeobras.com/expedientes/2014/10/27/latino-resiste-y-mal-dicen-el-trayecto-del-bass-en-el-contexto-latinoamericano-202982/>>. Acesso em: 12 maio 2014.

BENNETT, A. Consolidating the music scenes perspective. **Poetics**, v. 32, p. 223-234, julho/agosto, 2004.

_____. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. **Sociology**, n. 33, p. 599-617, 1999.

BOURDIEU, P. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. **Anais do XX Encontro da Compós**, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.doc> Acesso em: 16 jun. 2014.

CALLON, M. **Entrevista com Michel Callon**: dos estudos de laboratório aos estudos de coletivos heterogêneos, passando pelos gerenciamentos econômicos. In: **Sociologias**, n. 19. Porto Alegre: jan/jun de 2008, pp. 4-9. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222008000100013&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 abr. 2014.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CARDOSO FILHO, J; DE OLIVEIRA, L. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Fortaleza, 2012. Disponível em: <www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1866-1.pdf> Acesso em: 16 jul. 2014.

COMOLLI, J. L. **Ver e Poder**: A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONNELL, J.; GIBSON, C. **Sound Tracks**: Popular music, identity and place. London: Routledge, 2003.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIAS, R. **Entrevista com o DJ e produtor musical Rafa Dias (Braunation, Os Nelsons, A.MA.SSA E ATTØØXXÁ)**. [jan. 2015]. Entrevistador: Leonardo Trindade Araújo.

Salvador, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice do presente trabalho.

FERNANDES, S. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860>>. Acesso em: 16 abr. 2014.

FERREIRA, L. Teoria Ator-Rede I: Críticas (à Cartografia de Controvérsias). **Anais do Simpósio em Tecnologias Digitais e Sociabilidade**, Salvador, 2013. Disponível em: <gitsufba.net/anais/wp-content/uploads/2013/.../13n1_teorias_49474.pdf>. Acesso em 10/01/2015.

FRANÇA, V. R. V. Do telégrafo à rede: o trabalho dos modelos e a apreensão da comunicação. In: PRADO, J.L.A. (Org.). **Crítica das práticas midiáticas: da sociedade de massa às ciberculturas**. São Paulo: Hacker Ed., 2002.

GARSON, M. B. P. **Quem é o melhor DJ do mundo?** Disputas simbólicas na cena de música eletrônica. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

GELDER, K.; THORNTON, S. **The subcultures reader**. London: Routledge, 1997.

HALL, S. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, p. 68-75, 1996.

HALL, S.; JEFFERSON, T. **Resistance Through Rituals**. London: Hutchinson, 1976.

HERBDIGE, D. **Subculture: The Meaning of Style**. London: Methuen, 1979.

HELLER, P. **Dance Music 2.0: New Modes for Creativity and Expression on the Digital Dancefloor**. Dissertation. (For the Digital Media MA) Metropolitan University of North London, London, 2009.

HENNION, A. Gustos Musicales: de una sociologia de la mediacion a una pragmática del gusto. **Comunicar** – Revista Científica de Educomunicacion, n. 34, v. XVII, p. 25-33, 2010.

HERSCHMANN, M. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: SÁ, S. P.; JANOTTI JÚNIOR, J. S (Org). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

_____. **Indústria da Música em Transição**. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010.

_____. **Lapa, cidade da música**. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HESMONDHALGH, D. Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. In: **Journal of Youth Studies**, v. 8, n. 1, p. 21-40, 2005.

HODKINSON, P. **Goth: Identity, Style and Subculture**. Nova Iorque: Oxford, 2002.

IAZZETTA, F. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

_____. Entrevista-Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-Compós**, Brasília, v. 15, p. 1-10, 2012a.

_____. “Partilhas do Comum”: cenas musicais e identidades culturais. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Fortaleza, 2012b. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1388-1.pdf>. Acesso em: 20 maio 2014.

_____. Are you experience? Experiência e mediatização nas cenas musicais. **Contemporânea**, Salvador, v. 10, p. 113-128, 2012c. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5933/4365>>. Acesso em: 20 abr. 2013.

JANOTTI JÚNIOR, J. S.; PIRES, V. A. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, J. S.; LIMA, T. R.; PIRES, V. A. N. (Org.). **Dez anos a mil**: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LATOURETTE, B. **Reagregando o social**. Uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

_____. **Jamais Fomos Modernos**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

_____. The power of association. In: Law, J (Org.). **Power, action and belief**: a new sociology of knowledge? London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

LEMOS, A. **A comunicação das coisas**: Teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. Cidade e Mobilidade. Telefones Celulares, Funções pós-massivas e territórios informacionais. **Matrizes**, São Paulo, v. 1, p. 121-138, 2007.

LORD BREU, C. **Entrevista com o DJ e produtor musical Cláudio Lord Breu**. [dez. 2014]. Entrevistador: Leonardo Trindade Araújo. Salvador, 2014. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice do presente trabalho.

MAGAUDDA, P. Disco, House and Techno: rethinking the Local and the Global in Italian Electronic Music. In: GYDE, A; STAHL, G. (Orgs.). **Practicing Popular Music**: Proceedings from the 12th Biennial IASPM. Conference IASPM, Montreal, 2007.

MARIGHELLA, P. **Entrevista com o DJ e produtor musical Pedro Marighella (Som Peba e Omã)**. [dez. 2014]. Entrevistador: Leonardo Trindade Araújo. Salvador, 2014. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice do presente trabalho.

MARTINS, R. **Entrevista com o produtor e dono do selo braza Renato Martins**. [dez. 2014]. Entrevistador: Leonardo Trindade Araújo. Salvador, 2014. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice do presente trabalho.

MIÈGE, B. **The Capitalization of Cultural Production**. Londres: International General, 1989.

MUGGLETON, D. **Inside Subculture: the postmodern meaning of style**. Oxford, UK: Berg, 2000.

_____. The Post-Subculturalist. In: REDHEAD, S.; WYNNE, D.; O'CONNOR, J. (Orgs) **The Club Cultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies**, Oxford: Blackwell, 1997.

NATAL, B. **Entrevista com o jornalista Bruno Natal (Coluna Transcultural do Jornal O Globo)**. [jan. 2015]. Entrevistador: Leonardo Trindade Araújo. Salvador, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice do presente trabalho.

OLIVEIRA, G. **Entrevista com o produtor cultural e DJ Guilherme Oliveira (DAKAZA)**. [jan. 2015]. Entrevistador: Leonardo Trindade Araújo. Salvador, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice do presente trabalho.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Voix et images de la scène**. Paris: Septentrion, 2007.

PEDRO, R. M. L. R. Redes e Controvérsias: ferramentas para uma cartografia da dinâmica psicossocial. In: **VII Esocite - Jornadas Latino-Americanas de Estudos Sociais das Ciências e das Tecnologias**, Rio de Janeiro, 2008.

PEREIRA, V. A.; CASTANHEIRA, J. C. S. Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos. **Contracampo (UFF)**, v. 23, p. 130-143, 2011.

POLIVANOV, B. B. Apropriações de Sites de Redes Sociais em Cenas de Música Eletrônica: Distinção, Sociabilidade e Marcas Identitárias. **Interin (UTP)**, v. 17, p. 96-116, 2014.

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

ROCHA, R. C. Espaço acústico, experiência háptica e semiose do sound system jamaicano. In: SILVA, A. R.; NAKAGAWA, R. M. O. (Orgs). **Semiótica da Comunicação**. São Paulo: INTERCOM, 2013.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental** – transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2007.

SÁ, S. P. Cenas Musicais. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: SÁ, S. P.; JANOTTI JÚNIOR, J. S (Orgs). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 25-40.

_____. Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e Cidades. In: GOMES, I.; JANOTTI JÚNIOR, J. (Org.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011.

_____. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, A; CUNHA, P. (Org.). **Olhares sobre a cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SANTOS, J. T. **Produção e Consumo Cultural no Bairro do Rio Vermelho** - Salvador/BA. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

SHUKER, R. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999

STRAW, W. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: SÁ, S. P.; JANOTTI JÚNIOR, J. S (Org). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

_____. Scenes and Sensibilities. **Revista E-compós**, n. 6, p. 1-16, ago. 2006.

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

TELEFUNKSOUL, M. **Entrevista com o DJ e produtor musical Mauro Telefunksoul**. [dez. 2014]. Entrevistador: Leonardo Trindade Araújo. Salvador, 2014. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice do presente trabalho.

TELLES, D. O novo som de Salvador. In: **Revista Muito** – Publicação dominical do Jornal A tarde, nº 310, p. 18-24. Salvador, 13 de abr. de 2014.

TROTTA, F. Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: SÁ, S. P.; JANOTTI JÚNIOR, J. S (Org). **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

VODOO, L. **Entrevista com o DJ e produtor musical Loro Vodoo**. [jan. 2015]. Entrevistador: Leonardo Trindade Araújo. Salvador, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice do presente trabalho.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM O JORNALISTA BRUNO NATAL

(COLUNA TRANSCULTURA DO JORNAL O GLOBO)

1. Como surgiu a ideia da matéria sobre a bass music na Bahia? Você já tinha contato com alguns dos artistas citados no texto?

Fui apresentado à cena através de um produtor carioca, o Omulu. Achei todas as produções muito boas, fiquei curioso em saber mais e por isso fui atrás dos produtores para entrevistá-los e fazer o texto. Fui apresentado a alguns pelo próprio Omulu e outros contactei via Soundcloud.

2. A maioria dos artistas em início de carreira tem certa dificuldade em assumir qualquer vínculo estético, questionando o uso de certos rótulos e, muitas vezes, negando a existência de cenas e movimentos que possam uni-los dentro de um universo comum. Na matéria sobre o Axé Bass, por exemplo, Pedro Mariguella rejeita a referência do bass em seu trabalho e Rafa Dias questiona a existência de uma cena baseada no estilo. Como você enxerga essa postura dos artistas? Esse posicionamento dificulta o seu trabalho de alguma forma?

A postura é normal. Rótulos vêm e vão, uma hora é a melhor coisa do mundo estar associado a algo, amanhã pode ser a pior. Artistas (os bons, ao menos) são seres livres, na maior parte das vezes não querem mesmo ser rotulados, pois nem eles mesmos sabem que caminhos seguirão nos próximos trabalhos e querem ter essa liberdade de mudar de direção. Por conta disso, a postura em relação a rótulos é defensiva. Não dificulta o trabalho do jornalista porque independe da concordância dos artistas para se identificar e denominar uma cena. No caso dessa matéria, o primeiro termo que ouvi foi Axé Bass, mas depois vi que eles preferem Bahia Bass.

3. Na sua visão, qual o papel do jornalista no processo de constituição de uma cena musical?

O papel do jornalista na constituição de uma cena se limita a divulgação, quando tanto. As coisas já estão acontecendo, os músicos tocando, as festas rolando, cabe ao jornalista apenas identificar e tentar contextualizar. A nomeação é apenas um detalhe.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL PEDRO MARIGHELLA

(SOM PEBA E OMÃ)

1. A imprensa e alguns produtores têm utilizado expressões como Bahia bass, Axé bass e Bass culture baiana para se referir ao trabalho de grupos como A.MA.SSA, Som Peba e Bemba Trio e de DJs como Mauro Telefunksoul, Hashta, Lucas Brasil, Kongo, Toshiro e Murilo Lobo. Qual a sua visão desses rótulos? Quais as características comuns que permitem agrupar essas produções musicais distintas dentro desses termos mais amplos?

Intimamente acredito bastante na diversidade de narrativas como ferramenta ideológica. Por isso, acho todas definições corretas. Todas revelam alguma abordagem e intensão específica. No entanto, acredito, tendo em vista a diversidade do contexto cultural baiano, que os termos informam, mas não definem, porque não abraçam todas as histórias possíveis desse contexto criativíssimo de Salvador.

E por aí vamos... acho que a resposta se desenvolve mais adiante, mas o que quero dizer é que existe uma construção simbólica e estética que une produtores musicais e onde elementos da música eletrônica internacional e do repertório local simplesmente já estão resolvidos e eu gosto disso. Felizmente os termos “Bahia bass, Axé bass e Bass culture baiana” me parecem parte das possibilidades mas, voltando a falar de ideologia, as proposições produtivas e econômicas monoculturais não me interessam em nada.

Especialmente, sobre o “axé bass”, acho engraçado que o termo “axé music” foi um termo criado como pelo jornalista Hagamenon Brito pra definir, reunir a cena musical em ascensão onde a música de carnaval dali dos anos 80, uma síntese pop de afoxé, samba-reggae, frevo baiano, rock (dentre muitos) na tentativa explícita de expressar o pastiche nativista, encarnado na saudação vinda do contexto de terreiro de candomblé. “Axé”!

Achei! Olha que interessante, Leonardo, a fala de Hagamenon Brito sobre a criação do termo “axé music” (<http://ciclosdejornalismo.blogspot.com.br/2011/10/termo-axe-music-nasceu-pejorativo-mas.html>): “Eu era roqueiro na década de 80, quando surgiu o axé music. Ninguém gostava do axé music. Era uma coisa brega. De mau gosto. Tudo que não era legal, ou era muito carnavalesco a gente chamava de axé. Eu acrescentei o music porque já tinha o termo som music, o reggae music. Então eu acrescentei de forma pejorativa, achando que aquele som que tinha a pretensão de ganhar metade do planeta, jamais conseguiria se tornar algo

realmente forte e tão grande. Quebrei a cara, porque o negócio de fato se tornou muito grande. No início eles todos de um modo geral detestavam o termo. Foi preciso que a mídia do sul gostasse do termo para que ele fosse aceito entre os artistas. A banda Beijo foi a primeira a utilizar o termo”.

Acho que o sentido disso tudo (da escala de cena artística num contexto capitalista) vem de uma reprogramação dos poderes (políticos, econômicos...) também. Dá uma olhada nesse texto do Lucas Jerzy Portela no contexto do “axé-system”, anti-axé” e “pós-axé”:

<http://www.ultimobaile.com/?p=3390>

Sendo mais direto nas palavras-chave, sua pergunta também demanda alguma pesquisa sobre a transição entre a política Carlista e as gestões recentes do PT na Bahia.

Vejo também uma transição social brasileira atual onde fenômenos públicos/coletivos se convertem em privados e íntimos (solitários, talvez) e a música de execução coletiva pros experimentos mais enxutos. A viabilidade disso seria também o computador.

2. Há quanto tempo você toca, como começou e por quais selos você já lançou/tocou?

Comecei a produzir música eletrônica quando o computador chegou na minha casa, por volta de 1996. Minha formação é de artes visuais e nunca me senti definitivamente ligado a música. Fiz poucas apresentações ao vivo.

A afinidade e influência dos gêneros eletrônicos estrangeiros, a festa *rave* e seus elementos de maximização e subversão do espaço público, fez a mim e diversos jovens baianos a associar o contexto com os fenômenos festivos e carnavalescos locais. O Som Peba vem daí. Nesse período imergi com força total na pesquisa da música percussiva local, registrada principalmente em consequência do carnaval e do desenvolvimento do que vi alguns jornalistas locais chamarem de “axé-system” (estrutura econômica, produtiva e política em trono do carnaval da axé music).

Comecei a colecionar os discos de axé/samba-reggae e todo registro musical associado ao tema. Logo em seguida passei a fazer discotecagens com esses sets, dividindo, aos poucos, espaço com minha turma que era essencialmente ligado ao circuito alternativo. Invariavelmente, a proposta produzia sentimentos controversos. Isso por volta de 2000, 2002. Esse histórico e a vocação íntima pra experimentação me fizeram buscar uma opção produtiva aliada ao computador.

Em 2012 lancei digitalmente o EP ARROZX. Já lancei fonogramas nas coletâneas Kafundó Vol. 1, Rolê: new sounds of Brazil, Coletânea Hy Brazil Vol 4: Fresh Electronic Music From Brazil e BRZ003 - BAHIA BASS part 2, todas em 2014.

3. Considera que a bass culture tem uma influência determinante em suas produções? Em caso positivo, como e quando você entrou em contato com essa tendência da música eletrônica e decidiu produzir faixas com essa sonoridade?

Indiretamente. Sei que existe o termo e do contexto internacional em torno disso... Conheço alguns artistas da cena, mas, sinceramente, prefiro não dar muita bola pra isso. Eu sei, é quase uma pirraça (risos). Prefiro muito mais discutir e apresentar a cena a partir de elementos que conheço melhor como o contexto dos trios elétricos, a trajetória do circuito alternativo local e a vivacidade da música pop baiana e nordestina.

Pode ser uma boa você dar uma lida nesse trecho de uma entrevista que dei pro Bruno Natal quando perguntado sobre a cena “Axé-Bass” pro jornal O Globo: “Tem uma história interessante com um meio primo de SP (por volta de 2005). Passeando pelo Pelourinho, no centro histórico da cidade, passamos por um dos famosos carrinhos de café tunados em trio elétrico

(<http://365salvador.wordpress.com/2013/05/24/24-de-maio-carrinho-de-cafe/>) onde tocava arrocha. Eu adverti, “essa é a música eletrônica daqui” e ele desacreditado, “isso não é música eletrônica”.

Olha, eu nego totalmente a ideia de informar algo sobre uma cena “bass” (risos). Um dos meus interesses principais atualmente, o arrocha, é um gênero que guarda algum sentido em ser tocado nos limitados falantes de celular. Essa condição trás algo de metafísico em sua presença (...). Arrocha espiritual.

Então, vivemos essa dicotomia aqui: os graves do trio elétrico, do sambarregae, remetem a fisicalidade, o som que move o corpo por dentro, a ação, a política, o outro, a vida em sociedade... e o arrocha, que é o conceito, a inviabilidade da vida ilustrada pela desilusão amorosa, a sublimação... é o som distante do vizinho, só que tocando em sua frente, tipo um fantasma. Não é a toa que é um gênero que já nasceu eletrônico, podendo ser executado por uma ou duas pessoas.

Claro, fora minha enrolação/provocação, tem uma genealogia que passa por:

Ramiro Mussoto, Edbrass, Dudoo Caribe, Ministério Público, a síntese conceitual de Goli Guerreiro explicando os tipos de surdo na “Trama dos tambores”, BaianaSystem, os sons de

carro brocando tudo em caixas saturadíssimas por aí, Sistema Kalakuta, Mario Riffs, engenheiros de trio elétrico, Dubstereo, DJ Sankofa, Russo Passapusso, Fael 1º...

Mas como disse, rejeito a referência do “bass”. Me parece como a ironia do “music” de “axé music” criada pelo jornalista Hagamenon Brito.

(<http://ciclosdejornalismo.blogspot.com.br/2011/10/termo-axe-music-nasceu-pejorativo-mas.html>).

Fato interessante é que o histórico do eletrônico na música pop baiana remonta a axé mesmo. É frequente encontrar os nomes do argentino Ramiro Mussoto em créditos de disco dos 80 e 90 citado como “arranjo, samplers, programação MIDI e efeitos” ou simplesmente Calinhos Brown tocando clap eletrônico na clássica “Fricote” de Luiz Caldas de 1985.

Enfim, encontro meu “grave simbólico” mais nos três tipos de grave dos surdos dos blocos afro (ver tipificação dos surdos no livro “A trama dos tambores” de Goli Guerreiro em anexo), mas OK, numa boa com o “bass” cosmopolita. Amando-o e deixando-o.

<http://www.youtube.com/watch?v=T47OVQkv-8M>

Essa é a minha praia.

Não tenho culpa se o cara que inventou o trap passou em Salvador e curtiu um Olodum (risos).

4. Como e quando foi criado o Som Peba? Qual a proposta do projeto, quais as principais influências e quais instrumentos utilizados nas apresentações ao vivo?

Faço poucas apresentações ao vivo, nas apresentações recentes utilizo 3 equipamentos MIDI da série nano Korg, interface de áudio Focusrite e aos poucos tenho incluído em meio ao DJ set algumas canções performadas ao vivo.

Sou muito interessado em processos culturais e históricos, principalmente no potencial crítico da diversão.

O Som Peba e o OMÃ (projeto novo com o Thiago Felix) são laboratórios de repertórios. Uma tentativa de criar pertinências, aproximar vocabulários próximos, mas pouco experimentados com a música popular de Salvador. Hoje, meu foco tá no pagodão e no arrocha.

5. O trabalho do Som Peba é marcado por uma articulação entre referências locais e globais. Como estabelece o diálogo entre essas influências? Como ocorre seu processo criativo?

Relendo o texto de apresentação da coletânea BRZ003 - BAHIA BASS (o primeiro volume, <https://soundcloud.com/brazamusic/sets/brz003-bahia-bass-part-1>) vejo o seguinte trecho, “as músicas desse gênero Bahia Bass é bem carregado de influência de percussão e elementos Baianos, como o berimbau. Ele também tem vocais bem brasileiros e pouca influência de fora”. Ora, quando li, logo pensei que faz bem lembrar que a produção cultural da Bahia moderna esteve sempre ligada ao eixo artístico negro-atlântico. A arte baiana periférica não se cabe em si. Não é “raiz”. É cosmopolita de num sentido não eurocêntrico, não norte-ocidental.

Além do mais, gêneros contemporâneos como pagode, arrocha, sambarreggae são resultado de um histórico de convergência que estão além da periferia de um lado e eletrônico do outro. Não são como uma ilustração de barbárie e civilização.

<http://www.terceiradiaspora.blogspot.com.br/>

<http://g1.globo.com/globo-news/navegador/videos/t/todos-os-videos/v/navegador-fala-da-relacao-entre-inovacao-e-carnaval/3188070/>

E, o que dizer da ação determinante de influências como o músico experimental e acadêmico suíço Walter Smetak, do outro suíço Ernst Widmer (que segundo o site Wikipedia “organizou um singular encontro entre afoxé e sinfonia”) ou o alemão Hans-Joachim Koellreuter, fundador da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em artistas do Tropicalismo, por exemplo?

Faço essas provocações porque fico preocupado que a associação contínua intencional ou não e única de supostos elementos de “raiz” possam ser meios de supressão de nosso espírito de vanguarda, autonomia e legitimidade quando claramente músicos de periferia fazem há muito tempo associações claras ao pop negro norte-americano. Medo que talvez, quão menos pertinente e significativa em referenciais, menor a capacidade de empoderamento de qualquer produção que esteja além de nós. Receio que meios produtivos econômicos a exemplo do turismo e as políticas públicas ligadas ao setor reduzam nossa capacidade de atuação a rótulos exóticos em dissonância com a verdade histórica e nossa vocação artística diversificada. Uma negação que a meu ver pode produzir retrocesso social, político e simbólico. Além do mais, porque a música percussiva afro é “raiz” e o bardo europeu não é? São linhas distintas e paralelas da nossa construção contemporânea.

Em outro momento, o texto da coletânea BRZ003 - BAHIA BASS (o primeiro volume) diz, “porém, após o surgimento do movimento axé music, que roubou a atenção e começou a ofuscar o restante cultura baiana, movimento esse que aos poucos foi perdendo sua essência. Assim, esses lançamentos do Bahia Bass visam retomar a atenção a música baiana feita por

produtores baianos, e que nesse momento recebe grande influência da cultura da Bass music”. A categorização reafirma que o histórico local recente (o axé music) seria insuficiente para incorporar elementos de afirmação da “essência” (supostamente positiva), sendo necessário um novo elemento (no caso o “bass music”) para a redenção dos processos anteriores. Acho essa avaliação incorreta e desonesta.

Gosto de pensar que devemos ser livres e que nossas opções criativas devam estar além da linha do “bom gosto” tratado por Hagamenon Brito. Algumas soluções em minhas músicas estão mais pra convenções encontradas em músicas do grupo de pagodão Psirico ou Gueththo é Gueththo do que pelo “bass culture”.

6. Em sua visão, quais os artistas baianos que têm propostas estéticas semelhantes a do Som Peba? Quais músicos e/ou projetos você considera precursores dessa articulação entre ritmos baianos e elementos eletrônicos?

Me identifico, e identifico elementos que me interessam e estão expressos em meu trabalho em quase tudo (risos).

Em música, atualmente, tenho me aproximado do Mahal Pita (A.MA.SSA, Baiana System) e do Bobby (Mr. Bobby, IUPE). Fico curioso por tudo do João Meirelles (Beto Junior, Tropical Selvagem, Baiana System) e Rafa Dias (A.MA.SSA, ATTOXXÁ) e Marli.

Me perdoe, mas preciso questionar essa relação de espaço geográfico que você propõe (risos). Como elementos referenciais, não somente os fonogramas e performances, mas temos uma grande influencia dos tutoriais do youtube e grupos de discussão e compartilhamento de samples e demos. Eu tive muita influência de um grupo da rede social ORKUT chamado “Pagodeiros de Plantão” com integrantes oriundos de uma nuvem geográfica que compreende Bahia, Pernambuco, Paraíba, Alagoas e outras regiões do Nordeste e além.

Excetuando o contexto exclusivamente de música, sigo muito o jornalista Thiago Félix (segundo ele mesmo um “curador de vibes”), de quem sou parceiro no projeto OMÃ.

Quanto a nomes precursores da “Bahia eletrônica”, proponho Carlinhos Brown e Ramiro Mussoto tocando percussão eletrônica no disco fricote de Luiz Caldas.

7. Você acha que é possível falarmos em uma nova cena eletrônica na Bahia, reunindo músicos, produtores, festas, público etc, que compartilham traços em comum (estéticos, afetivos, políticos, históricos) que atravessam as singularidades de cada projeto? Em caso positivo, qual o nome que melhor definiria essa cena (cena Bahia Bass, cena Axé

Bass, cena Bass music baiana etc)? Qual a sua percepção sobre essa cena? Quais as dificuldades e perspectivas?

Com certeza! Definitivamente estamos num momento de ampla dedicação de jovens produtores a projetos musicais e multidisciplinares (dá pra fazer sucesso com o som sem o vídeo no Youtube?) executados em laptops. A arrochadeira, (movimento interestadual que tem produtores em diversos estados nordestinos e entre a comunidade nordestina de São Paulo) gênero essencialmente eletrônico é uma realidade de público, estética e economia.

Numa escala, dos fenômenos mais populares aos mais alternativos a familiaridade do público com os repertórios da música eletrônica é um crescente visível. Pra ilustrar penso na faixa “Rave do Márcio Victor” produzida pelo Mauro Telefunksoul pro grupo de pagode Psirico (<https://soundcloud.com/m-telefunksoul/psirico-feat-dj-mauro> ou <https://www.youtube.com/watch?v=O1Ehu-hEeVI>) - Bahia Bass ou Pagodão?

Sobre dificuldades... enfim, acho que não sou eu quem tem que falar isso. Sinto falta de economistas e técnicos em geral que falem sobre a viabilidade de circuitos artísticos experimentais. Principalmente quando o discurso brasileiro exalta tanto o valor do produto criativo e artístico.

Quanto a um nome, não me decido por nenhum que foi apresentado, por uma questão de discurso, pra ser honesto com artistas e produtores que são mais engajados que eu e por achar que eu tenho um compromisso com a experimentação que talvez me exclua do processo.

Tenho um projeto novo, o OMÃ (<https://soundcloud.com/0m4>) que não acho nem Bahia Bass, nem tem o compromisso dançante... acho até meio anticlimático (risos). Tô me dando o direito de ficar no meio do muro (risos).

8. Você acredita que as coletâneas Bahia Bass e as matérias publicadas no jornal O Globo e na Vice tiveram alguma repercussão e contribuíram, de alguma forma, para esse senso de coletividade por parte dos artistas citados?

Acho que sim, mas não sei se sou a melhor pessoa pra responder pelos motivos que já expliquei. Tenho tanto contato com a maioria das pessoas citadas, quanto com colegas de outras regiões e circuitos. Acho que seria desonesto presumir o meu engajamento nesse sentido.

9. Em sua visão, existe algum marco – uma coletânea, um projeto, um evento ou qualquer outro acontecimento – que ampliou a percepção da efervescência que estava ocorrendo em torno da música eletrônica, especificamente da bass culture, no estado?

Tem vários episódios:

1 - Lá por volta de 2002/3 fui numa festa no Forte de São Diogo (não sei bem de quem era a produção) e tocava um som que nunca tinha visto antes... Tinha a quebrada do drum'n'bass, levada do house, mas parecia axé music. Pra terminar de me enlouquecer tinham uns samples de É o Tchan na faixa. Pirei! Conheci depois o cara que tava tocando. Era o William (não sei se é assim que escreve), um estudante de intercâmbio na UFBA vindo do Cabo Verde. O som era o Kuduro. Não é a toa que com o tempo começaram a surgir coisas tipo isso:

<http://www.youtube.com/watch?v=jX2-qgZ0wqE&list=RD8xS2mMeZg-g>

<http://www.youtube.com/watch?v=E6FwHgp3Qps>

2 – O lançamento do primeiro disco do grupo Baianasystem pelo meu selo, o Garimpo Música. A intenção do selo, tendo seus primeiros discos financiados por lei de incentivo a cultura, era fomentar o registro de música autoral no estado, fato comprometido nos anos anteriores por (acredito eu) condução das políticas públicas. Ainda bem, o período posterior foi marcado pela forte migração dos profissionais de produção executiva pra iniciativas experimentais e diversificadas;

3 – Faixa “Rave do Márcio Victor” produzida pelo Mauro Telefunksoul pro grupo de pagode Psirico em 2010 (<https://soundcloud.com/m-telefunksoul/psirico-feat-dj-mauro> ou <https://www.youtube.com/watch?v=O1Ehu-hEeVI>);

4 – A junção (solução e sucesso) eletrônica de arrocha e pagode na música Cavalinho da banda Gasparzinho entre 2012 e 2013;

5 - O tutorial M PRODUCEER - Pagodão no FL Studio 10 do Junior Santana de 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=jhuO4wOpuKs>)

6 – Surgimento do grupo A.MA.SSA. Eles conseguiram soluções estéticas que não existiam antes. Sou fã!

Como não gosto muito de som alto e não frequento muitas festas à noite (risos). Isso me traz algum atraso com relação ao circuito de festas e incapacidade de reconhecer com eficiências os protagonistas desse circuito. Por outro lado, fui ajustando minha curiosidade a outros contextos e afinidades. Hoje admiro muito a produção de artistas como Bobby (antigo Mr. Bobby e agora também IUPE), Home Studio 7, Markinhos Lima, Mr. Galiza, produtores que transitam entre contextos sociais, geográficos e econômicos outros; ao meu ver numa transposição mais correta de “cena musical” em tempos de internet.

10. Onde a repercussão da cena tem sido maior? Na Bahia, em outros estados ou fora do país?

Rapaz! Não sei... Essa repercussão existe mesmo? Além dos produtores/artistas não sei se o público já tem essa percepção.

11. Em Salvador, quais as casas de shows que abrem espaço para esses projetos ligados a música eletrônica, como o Som Peba? Existe alguma dificuldade nesse sentido ou a infraestrutura existente já é satisfatória?

Não sei bem, porque não frequento muito esses lugares (risos). Toquei recentemente no Rio, no festival Novas Frequências, e aqui em Salvador na Festa Baile Esquema Novo. O som em Salvador tava bem melhor (risos).

12. Quais as principais festas e festivais locais dedicados ao estilo? Existem eventos periódicos? A organização é realizada pelos próprios músicos ou já existem outros produtores culturais e coletivos envolvidos na cena?

Não sei. Não gosto muito de som alto e não frequento muitas festas a noite (risos).

13. A produção do Som Peba, assim como A.MA.SSA, DJ Lordbreu, DJ Mauro Telefunksoul etc, está ligada diretamente ao mercado independente, seja na forma de produzir ou circular. Você acredita que essas produções estão caminhando para uma sustentabilidade? Você consegue ver a produção de vocês extrapolando um mercado alternativo e angariando uma exposição maior, com espaços na mídia massiva e sendo consumida por um público amplo?

Para todos os outros exemplos, sim. Para mim, não (risos). Vejo uma tendência clara da viabilização de um contexto local, da apreciação e intimidade com a linguagem da música eletrônica por aqui... mas não sei quais artistas possuem repertório para cruzar a linha do alternativo.

14. O Som Peba utiliza referências da cultura baiana, principalmente de expressões populares e, muitas vezes, marginalizadas, como o pagode e o arrocha. Essa marca estética pode ser compreendida também como um posicionamento político? Você acredita que a música pode contribuir, em certa medida, para diminuir preconceitos e integrar pessoas de diferentes origens?

Com certeza! Assim como também acredito que meu questionamento de rótulos também é eficiente pra retirar determinadas manifestações especificamente do contexto periférico. Tensionar determinados gêneros para que não estejam contingenciados à periferia me parece

útil. A cidade de Cachoeira, sempre forte no aporte de manifestações populares, hiper-populares, já foi residência de um festival de filarmônicas. Temos uma projeção muito positiva do grupo Orkestra Rumpilezz que partindo do repertório do jazz e da música erudita reaproveita arranjos e temas compositivos dos blocos afro. Bandas de pagodão fazem sucesso com bandas com, em média, dez integrantes, lembrando a distribuição de músicos de uma orquestra. Toda história improvável me interessa.

Sou muito interessado em processos culturais e históricos, principalmente no potencial crítico da diversão.

O Som Peba e o OMÃ (projeto novo com o Thiago Felix) são laboratórios de repertórios. Uma tentativa de criar pertinências, aproximar vocabulários próximos, mas pouco experimentados com a música popular de Salvador. Hoje, meu foco tá no pagodão e no arrocha.

Apesar da música de periferia (nesse caso, um verdadeiro centro) ter a produção mais popular e instigante da Bahia, o estado ainda sofre muito com as diferenças sociais e o racismo. A parte da população que atua nessa produção não é diretamente atendida pelos benefícios que ela gera. Tá tudo solto, pronto pra ser abraçado - é só ter disposição. Então, canibalizar essas referências é também uma ação política, um manifesto pela transformação necessária. É a busca por um sentido resguardado com cara de profecia. Adoro o Thiago vendo seus próprios selfies num tumblr e dizendo “não sei mais qual é minha classe social” seguido pelo lema do Braunação, “derruba os muros da cidade”.

Acho que essa visão utópica trouxe sentido pra uma perspectiva meio futurista da coisa.

(<https://www.facebook.com/bobby.ideia/photos/a.383749421707761.87068.383736285042408/582871008462267/?type=1&theater>).

Escrevi bastante, mas estava dando uma olhada nesse trecho que escrevi pra entrevista pro Bruno Natal do qual falei antes e acho que pode ser útil:

“[...] é muito difícil um jovem de Salvador não ter as influências do mundo nos dias de hoje, né? Nos anos 80, com o fortalecimento da cultura pan-africana por aqui e com a inclusão da região na cena global de "world music" (Paul Simon - Obvious Child

<http://www.youtube.com/watch?v=9HKNAhAxMAk> por exemplo) começamos a ouvir ainda mais música de diversas origens. Por todos esses motivos, no mesmo período a lambada, coupé decalé, zouk, pop africano, dentre outros gêneros influenciaram muito a música da Bahia e consequentemente me influenciaram.

Um ano após ser libertado, em 1991, Nelson Mandela esteve em Salvador (<http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/materias/1553667-o-dia-em-que-a-bahia-escutou->

nelson-mandela). Ele foi recebido por grupos de música e pelos blocos afro. Lembro como foi importante essa experiência pra mim. Com o tempo essa experiência me fez pensar minha cidade e sua produção num contexto internacional.

Voltando pra música, no fim dos 90 muitos jovens daqui de Salvador começaram a usar versões piratas do software FL Studio para compor. Eu tava nessa.

Quero dizer, influência estrangeira, global, não são só fonogramas, músicas e bandas. Quando falamos em música eletrônica, o fato dos softwares não serem feitos aqui conta, porque os bancos de samples, a linguagem empregada, os timbres dos synths influenciam... deixam as sonoridades mais próximas. Então, se o Benga (um dos expoentes do dubstep inglês) usa o mesmo software que eu, logo, no universo digital, além do instrumento, do gênero musical, podemos trocar metodologias. Se você procurar um banco de samples de funk carioca provavelmente vai achar samples de reggaeton ou vocais do Lil Wayne. Começamos a ser musicalmente educados por tutoriais do Youtube

(<https://www.youtube.com/watch?v=jhuO4wOpuKs>, <http://www.youtube.com/watch?v=wJ-KiXwEzzc>).”

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL MAURO TELEFUNKSOUL

1. As expressões *bass culture*, *bass music* e cultura do grave estão sendo utilizadas pela imprensa especializada e por artistas de forma recorrente em referências a uma série de produções musicais bastante distintas e oriundas de diversos países. De maneira geral, quais os gêneros musicais que estão incluídos nesse universo e quais as características sonoras comuns que permitem agrupá-los dentro desse termo “guarda-chuva”?

Vários gêneros, como Trap, Moombahton, Twerk, Dubstep, Drum and bass, Footwoork, Juke , Rasterinha, Bahia Bass, Heavy Baile, Cumbia bass, kuduro bass, pharayba bass entre outros. O ponto em comum é a presença marcando das sonoridades graves.

2. Existe alguma referência de quando e onde esses termos (*bass culture*, *bass music* e cultura do grave) começaram a ser utilizados? Quais os artistas pioneiros a nível nacional e mundial?

No começo do ano 2000 já temos alguns registros de bass music atual. Antes, tínhamos o Miami bass (artistas como gigolo Tony, Stevie b, Samuel) que deu origem há alguns funks carioca e artistas como Skream, Plasticman, Benga, Diplo, já fazem parte da bass music atual.

3. A *bass culture* é uma tendência musical restrita apenas ao mercado independente/underground ou já ganhou projeção também no *mainstream*? Existem artistas de grande popularidade, sejam eles nacionais ou estrangeiros, que apresentam influências ou incorporam elementos da *bass music* em seus trabalhos?

Diversos artistas alcançaram popularidade extrapolaram o cenário alternativo, como Skrillex, Diplo e alguns DJs de Electronic dance music (EDM).

4. Atualmente, qual o panorama da *bass culture* no contexto internacional? Quais os principais países e artistas dedicados a esse estilo?

Os principais centros são Londres, Rússia, Canadá, México, França, Alemanha, Brasil, Angola e Portugal. Os destaques, na minha opinião, são Flying Lotus, Katty B, SRKTRKT e Buraka Som Sistema.

5. No Brasil, quais os estados e cidades apresentam cenas de *bass music* mais articuladas e com maior produção? Quais os principais artistas nacionais do estilo na atualidade?

Eu destaco os seguintes nomes e suas respectivas cidades:

São Paulo - Tropikillaz, Cybass, Sants, DJs Metanol e Flying Buff

Rio de Janeiro - Omulu, Wooble e DJs Apavoramento

Salvador - Mauro Telefunksoul, Lord Breu, Festa Bass Down Low, Lucas Brasil e Kongo

Brasília - DJs da festa Perde a Linha e Braap Juru

Belo Horizonte - Nedu Lopes e Daniel maia

Curitiba - Gorky, Jeff Bass e Karol Conká

6. Existe um intercâmbio de informações entre artistas e produtores de *bass music* local, nacional e internacional? Em caso positivo, quais os principais meios que possibilitam essas troca de informações e como ela ocorre?

A troca de informações ocorre de forma intensa por redes sociais como Soundcloud, Facebook, Mixcloud e sites como Generation bass, entre outros.

7. Como e quando você entrou em contato com a *bass culture* e decidiu tocar e produzir faixas do estilo?

O som que dominava aqui em Salvador e que me serve de inspiração até hoje é o Miami Bass, ou Freestyle, com nomes como Stevie B, The Cover Girls, Noel, Tony Moran, Tony Garcia... Logo em seguida veio o hip hop de Ice T, LL Cool J, Beastie Boys e Public Enemy. Aí que me aparece o acid house e eu comecei a ouvir Bomb The Bass, Technotronic, Yazz e S'express, até conhecer o disco do Goldie Timeless, que tinha aquela canção "Inner City Life". Putz, foi paixão a primeira vista, e surgia ali pra mim um novo conceito sonoro, que misturava batidas quebradas ao grave do baixos, eu falava que o jungle tinha vindo do espaço! Aqui em Salvador o dum'n'bass não foi bem recebido a princípio pela maioria dos DJs, foi um período onde a cultura do vinil estava ficando em baixa, e os sons mais pops tomavam conta da cena. Nesse período comecei a tocar junto com banda Zambotronic, uma mistura de rock com eletrônica, e a Tritor Tecnologia Ltda, minha primeira live band, enquanto me aperfeiçoava no turntablism. Um pouco antes comecei a fazer parte da Soonomoon, grupo de pesquisa musical ligada a festas raves, pra depois ir pro Coletivo Pragatecno, dedicado à cultura club, onde estou até hoje. Então, estou na bass music desde quando comecei, saindo do Miami bass indo pro hip hop, depois jungle, drum and bass, breaks, grime até chegar ao trap e Bahia bass.

8. Enquanto estilo musical, o Bahia Bass articula referências locais e mundiais. Como a *bass culture* foi adaptada ao estilo baiano? Quais as características globais que foram preservadas e quais as singularidades das produções do estado?

Resumindo o grave percussivo é tudo, as claves, os claps, o tambor e os coros.

9. Na matéria publicada na Vice, existe uma indicação de que o Bahia Bass surgiu em 2005 com a faixa “Made in Bahia” do DJ Patife. O termo surgiu nesse período ou foi criado posteriormente e a música do DJ Patife foi identificada como precursora das características desse estilo musical?

O nome foi criado agora por mim, mas a proposta foi identificada em 2004 quando Patife gravou a track aqui em Salvador, mas até então era um drum and bass com percussão baiana.

9. Quais os primeiros registros da utilização da expressão Bahia Bass e como ela foi difundida entre artistas, público e imprensa?

Foi difundido por meio das produções do Som Peba com seu pagode eletrônico, Mauro Telefunksoul com samba reggae, Lord Breu com samba reggae e MC Calibre misturando rap com samba reggae e pagode.

10. Quais os artistas que podem ser englobados dentro do Bahia Bass?

Mauro Telefunksoul, Lord Breu, DJ Werson, Loro Voodoo, ÀTTØØXXÁ, A.MA.SSA, BaianaSystem, Bemba trio, Dabeat28, Os nelsons, Braunation, Som Peba, entre outros.

11. A existência de uma cena musical é acompanhada por exercícios autorreflexivos de músicos, público, críticos, produtores e outros agentes da área musical que identificam o compartilhamento de certos traços estéticos e/ou de lógicas produtivas e de circulação em determinada localidade e período. No caso da cena baiana de bass music, quais as principais semelhanças existentes e que permitem situar os artistas dentro de uma mesma cena?

Na minha visão a sonoridade está acima de tudo na formação de uma cena, pessoas que tocam e frequentam os mesmos lugares e, no caso do Bahia Bass, o interesse na valorização da terra.

12. Existe alguma espécie de elemento – uma coletânea, um disco, um evento ou qualquer outro acontecimento – que ampliou a percepção da efervescência que estava ocorrendo em torno da cultura do grave na Bahia?

O principal elemento foi primeiro volume da coletânea Bahia Bass que saiu pelo selo braza a qual eu fui o curador das faixas. Além disso, teve também uma coletânea feita pelo governo do estado chamada Basss Culture Bahia que deu início a isso.

13. Existem disputas em torno da nomeação da cena? Outros termos são utilizados para se referir à produção desses artistas?

Existem sim, afinal cada um coloca o nome que quer na sua produção. Alguns nomeiam com outros nomes, mas acabam usando o grave com percussão e isso nada mais é do que Bahia bass.

14. Como ocorreu a repercussão midiática da existência da cena? Quais as publicações locais, nacionais e internacionais que deram visibilidade à produção baiana de bass music?

A visibilidade tem sido maior nos sites e rádios europeias, latinas, americanas, asiáticas e por meio das coletâneas também.

15. Em Salvador, quais as casas de shows e outros espaços que são utilizados pelos artistas da cena bass? Existe alguma dificuldade nesse sentido ou a infraestrutura existente já é satisfatória?

Existe o circuito do Rio Vermelho onde todos tocam em locais como Idearium, Commons Studio Bar, 116 graus, Portela Café e Borracharia.

16. Quais as principais festas e festivais dedicados ao estilo? Existem eventos periódicos? A organização é realizada pelos próprios músicos ou já existem outros produtores culturais envolvidos na cena?

A cena é underground e seus próprios DJs e produtores organizam suas festas, a cena bass se movimenta por ela mesmo, graças a Deus.

17. Quais as redes e plataformas digitais mais utilizadas pelos artistas da cena?

Soundcloud, Mixcloud, Facebook e Twitter.

18. Quais as gravadoras/selos responsáveis pelos lançamentos das produções dos artistas da cena?

Os destaques são os selos braza, Kafundó e Womex.

19. A produção de coletâneas é bastante comum na cena bass da Bahia. Quais são elas, como ocorreu a seleção dos artistas, qual a importância e repercussão alcançada?

A importância é que a cada dia sai coisa nova e o intuito das coletâneas é mostrar esse novo e impulsionar o surgimento de novos produtores. É um incentivo pra cena crescer.

20. Quais as principais dificuldades que os artistas enfrentam no processo de produção e circulação de seus trabalhos? Em sua visão, quais as perspectivas para a cena?

Espero que a cena cresça e que o Bahia bass seja reconhecido como estilo musical brasileiro.

21. Como tem sido a receptividade do público soteropolitano? Já existe um número de pessoas considerável para tornar a cena autossustentável? É possível traçar um perfil do público que consome essa produção?

O Bahia bass por agregar a música baiana ele consegue chegar num público mais popular e automaticamente o força a ouvir e sentir os graves, antes já ouvidos nas percussões baianas. Já existe um público e tende a crescer... espero! Ainda não se sustenta, mas vai acabar pegando, até Caetano Veloso tá ligado!!

22. Em 2013, o British Underground, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e a Fundação Cultural realizaram o 'Bass Culture Clash', um intercâmbio cultural entre Bahia e Londres. Você acompanhou o projeto? Em caso positivo, quais os principais desdobramentos dessa iniciativa?

Acompanhei de perto e considero uma iniciativa legal, onde se formou colaborações de produção musical e o principal foi mostrar os trabalhos, o intercâmbio sonoro.

23. Existe uma articulação entre os artistas do interior da Bahia e da capital?

Existe e eu sempre procuro unir a galera nas coletâneas ou festas da cena.

24. Conte um pouco sobre seu processo criativo. Como você estabelece esse diálogo entre os ritmos populares baianos e a música eletrônica em suas produções?

Percussão pro baiano é como o coração que bate no peito, música de rua, de gueto, das lavagens. Temos o maior sound system do mundo, o trio elétrico, a musicalidade do baiano está nas ruas... O processo é esse é sintonizar o grave ao percussivo, os graves fazem parte do cotidiano do baiano, difícil de explicar, tá na veia e no coração!

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM O PRODUTOR CULTURAL E DJ GUILHERME OLIVEIRA

(DAKAZA)

1. Quando e como surgiu o Coletivo Ilusão?

O Coletivo Ilusão surgiu em 2013, após eu ter dado início a um projeto de um evento gratuito de música eletrônica que acontecia todas as terças-feiras no Rio Vermelho, um bairro conhecido por ser berço de diversas manifestações culturais e por ter a maior concentração de casas de show.

2. Qual a proposta do coletivo e como ele é composto?

O coletivo surgiu com a proposta de movimentar a cena underground da cidade e levar aos eventos de música eletrônica mais interação, mais arte, não só à cena bass culture, mas também agregando a outros estilos. A ideologia principal é fazer com que artistas da cena underground se misturem independente do gênero, fazendo com que públicos de diferentes cenas possam ter uma oportunidade frequente de interagir com outras atmosferas, assim conhecendo mais um pouco a expressão de cada uma dessas culturas. Inicialmente o corpo era composto por 6 pessoas, mas em pouco menos de 7 meses de fundada, eu acabei assumido a marca sozinho e levando o projeto apenas com suporte de alguns artistas locais. Com o surgimento do Coletivo Ilusão e da festa Hypnôse Beats, surgiu também o meu projeto de DJ Set, DAKAZA, projeto este que tem uma pesquisa totalmente focada em bass music, o que naturalmente foi me levando a conhecer todos os artistas locais dessa cena, e a partir daí parcerias e novos projetos focados em bass culture.

3. A Bass vs Flow é uma das iniciativas do coletivo. Qual o perfil da festa, quando surgiu e quantas edições foram realizadas?

Sim, é uma das iniciativas. A festa surgiu em 2014 através de uma parceria com o Canal Dado, marca representada pelo produtor e MC, Elvis Kazpa. O line up é composto por duos, tendo um dj da cena bass culture e um MC juntos fazendo a sintonia direta entre os beats (trap, grime, bahia bass, ragga, dubstep) e a voz. Foram realizadas até hoje 6 edições.

4. Quantas pessoas estão envolvidas na produção? Quais os principais canais de divulgação?

A festa é produzida por mim (Coletivo Ilusão) e Elvis Kazpa (Canal Dado). Além de nós, temos os residentes DJ Kongo (Glauro Barboza) e o MC Vandal. Os principais canais de divulgação são hoje as redes sociais como o Facebook, e também canais locais de rádio.

5. Como é construído o line up de cada edição? A festa conta apenas com atrações locais ou também de outros estados?

O line up é quase construído por duos de DJ e MC, fazendo assim um duelo entre a voz e o grave, bass vs flow. Nas 6 edições materializadas até aqui contamos somente com participação de artistas locais. Porém, já temos uma nova data marcada para a primeira edição de 2015 que acontecerá no pelourinho, nesta edição teremos um formato um pouco diferente, trazendo uns projetos de live e também MCS de outros estados.

6. Como tem sido a receptividade do público local à proposta? Qual a média de público da Bass vs Flow? Houve um crescimento do número de pessoas ao longo das edições? É possível traçar um perfil do público e identificar frequentadores assíduos?

Tem sido muito bacana, temos hoje uma média de 300 a 400 pessoas por evento. A primeira edição houve cerca de 100 pessoas, na segunda esse número já subiu pra 300.

7. A festa já foi realizada em diferentes espaços? Em caso positivo, quais foram esses lugares e por que houve essa mudança? Existe alguma dificuldade em relação à infraestrutura ou os locais existentes já são satisfatórios para a realização do evento?

A primeira edição foi realizada no Dubliners Irish Pub em um domingo, mas logo notamos que precisaríamos realizar em um sexta ou sábado, nisso surgiu o espaço 116 graus (tarrafa) também situado no Rio Vermelho, nisso foram realizadas 5 bem sucedidas edições. Em uma nova fase o evento agora terá em março sua primeira edição no Pelourinho, mais especificamente na Praça Tereza Bastista, acreditamos que é um passo importante para crescimento da festa.

8. Em Salvador, a *bass music* também ganhou elementos da cultura do estado, surgindo expressões como Bahia Bass e Axé Bass para se referir à produção local. O que acha desses rótulos? A Bass vs. Flow também busca contemplar essa produção local?

O Bahia Bass é um projeto sensacional, em muito pouco tempo já conseguiu ser notado por mídias importantíssimas na cena eletrônica mundial, até mesmo por selos como a MAD

DECENT (Diplo). E com certeza a Bass vs Flow também agrega a este projeto, por nosso line up já passou os principais produtores do gênero.

9. Na sua visão, quais os principais produtores e grupos do estado com foco na bass culture? Que músicos e/ou projetos você considera precursores dessa articulação entre referências da cultura baiana e elementos eletrônicos?

Por aqui temos o DJ e produtor Mauro Telefunksoul que é o responsável pela criação do termo Bahia Bass. Rafa Dias, que trouxe o agora extinto projeto A.MA.SSA que misturava elementos do pagode com bass music, e também o seu mais recente projeto de live, o Àttooxxá, que mistura elementos do arrocha também com bass music. Outro produtor influente na cena é Lord Breu que já deve suas produções lançadas por diversos selos mundo a fora e também Loro Voodoo.

10. Você acha que é possível falarmos em uma cena de bass music na Bahia, reunindo músicos, produtores, festas, público etc, que compartilham traços em comum que atravessam as singularidades de cada projeto? Em caso positivo, qual o nome que melhor definiria essa cena (cena Bahia bass, cena Axé bass, cena bass music baiana etc)? Qual a sua percepção sobre essa cena? Quais as dificuldades e perspectivas?

Sim, com certeza! Bahia Bass, sem a menor dúvida. É algo muito promissor, é original e verdadeiro, consegue capitar bem os detalhes de nossa cultura e expressa-las através dos graves que você provavelmente iria escutar nas ruas de Londres ou em Nova York por exemplo. Bahia Bass ganhará mundo!

11. Em sua visão, existe algum marco dentro dessa cena – uma coletânea, um projeto, um evento ou qualquer outro acontecimento – que ampliou a percepção da efervescência que estava ocorrendo em torno da bass culture na Bahia?

Ano passado aconteceu a primeira edição do evento Bahia Bass que foi produzido por Mauro Telefunksoul em parceria com a festa Bass Down Low que é produzida por Glauco Barboza. Existem duas coletâneas de Bahia Bass lançadas pelo selo braza com curadoria do DJ Telefunksoul, a THUMP chegou a fazer uma matéria sobre ambas.

12. Você também se apresenta como DAKASA. Como constrói seus sets? Quais suas principais influências? Busca agregar referências locais ao seu som? Você também

produz suas próprias faixas? Toca apenas na Bass vs. Flow ou já passou por outros eventos?

Foi com esse nome que nasci pra cena bass culture da cidade. Minha pesquisa é basicamente focada na Bass Culture, como o Trap, Grime, Steppa, Dubstep, Bahia Bass, Dub e até mesmo o Rap. Meus sets são construídos em cima dessas linhas, porém não costumo programar sets, não costumo usar set list, toda minha apresentação é praticamente espontânea, construo no momento, mas é claro que existe um treinamento por trás disso, digamos que estou adaptado pra fazer isso. Sim, eu produzo mais ainda não toco minhas faixas, tenho um projeto pra lançamento de um ep pro segundo semestre desse ano, a partir daí começarei e construir sets mais autorais. Sempre procuro agregar com as referencias locais, muito provavelmente em qualquer mixtape minha lançadas atualmente você vai encontrar uma ou mais faixas de bahia bass ou sons produtor por artistas da região, é sempre uma grande satisfação. Não, atualmente além da Bass vs Flow eu sou também residente da festa Hypnöse Beats e da ILLEGAL. Já tive o prazer de tocar nos eventos mais aclamados da cena, a exemplo da BASS DOWN LOW, a primeira festa de bass music da cidade e uma das mais influentes, até por festivais alternativos eu já passei, a exemplo do Ressonar Festival.

13. Além da Bass vs. Flow, quais as outras festas dedicadas à *bass culture* que existem em Salvador?

Além da Bass vs Flow (Coletivo Ilusão + Canal Dado), são materializadas também as festas Hypnöse Beats (Coletivo Ilusão), ILLEGAL (Coletivo Ilusão + Usina), BASS DOWN LOW (Usina) e a Moombah (Usina), não da pra deixar de citar projetos como a Quintas Dancehall materializado pelo Ministério Público de Som que agregam a culturas pioneiras da bass culture, como o ragga e o dub por exemplo.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL CLÁUDIO LORD BREU

1. As expressões *bass culture*, *bass music* e cultura do grave estão sendo utilizadas pela imprensa especializada e por artistas de forma recorrente em referências a uma série de produções musicais bastante distintas e oriundas de diversos países. De maneira geral, quais os gêneros musicais que estão incluídos nesse universo e quais as características sonoras comuns que permitem agrupá-los dentro desse termo “guarda-chuva”?

Normalmente, estes termos se referem a todos os estilos musicais que sejam guiados principalmente pelo grave, pelas frequências mais baixas ou pelo baixo (instrumento). Eu entendo que Bass Culture está relacionada a música grave em geral, e isso inclui Reggae, Dub, Ragga, Soul, Hip-Hop e tudo que tenha o baixo e o grave a frente na música (incluindo os estilos de Bass Music). Já o termo Bass Music está relacionado a estilos de música eletrônica que têm como elemento principal o grave, e as frequências mais baixas, como Trap, Dubstep, Twerk, Moombahton, Grime, Drum and bass e todos os estilos de Global Bass (Músicas regionais do mundo todo, recriadas no formato eletrônico e com foco no grave, assim como o Bahia Bass, Cumbia Bass, Zouk Bass, Rasterinha e muitos outros). Não podemos esquecer dos estilos eletrônicos que são a origem da bass music, e hoje não são tão populares, mas os estilos atuais continuam bebendo na fonte deles direta ou indiretamente, como UK Garage, Breakbeats, Bassline e Jungle.

2. Quais os artistas (nacionais e internacionais) da *bass music* que você considera referências do estilo?

DJ Marky e Tropikillaz (nacionais), Diplo, Buraka Som Sistema, UZ... gringos têm muitos.

3. Há quanto tempo você toca, como começou e por quais selos você já lançou/tocou?

Na cena eletrônica eu toco desde 2004, mas antes disso eu já produzia instrumentais de hip-hop. Comecei a produzir em 1998. Lancei pelos selos Putz Records (Brasil), Braza Music (Brasil), Mal Dicen (Canadá\Colômbia), Latino Resiste (Canadá\Colômbia), e Cassette (México).

4. Como e quando você entrou em contato com a *bass music* e decidiu tocar e produzir faixas do estilo? Quais os artistas da *bass music* que mais influenciam o som que você produz?

Durante a minha fase dos instrumentais de hip-hop eu tive contato com a música dub e um monte de coisas experimentais, isso mudou minha cabeça por total. Tudo, absolutamente tudo bebe nesta fonte (dub), e partindo disso tive contato com a Bass Music da época (este termo ainda não era utilizado), como o Jungle, o Ragga-Jungle, Breaks e Grime. A “música de internet” é muito rápida, e eu estou sempre ouvindo um monte de coisas, sempre antenado, por isso acho difícil citar um artista que me influencie. Mas existem aqueles que sempre estão no meu player... e somem por um tempo, e depois voltam pra minha playlist, como Mad Professor, Diplo, Digital Mystics, Lee Perry, Dave Nada e muitos outros. Eles não são influência direta, mas estão ali no meu caldeirão, fora os que estão me influenciando no momento.

5. Como você definira o seu som? Com que instrumentos você produz? E com quais se apresenta ao vivo?

Defino meu som como Global Bass / Tropical Bass. Gosto da Bass Music influenciada pela música do terceiro mundo, por música negra e música latina, e as minhas produções atualmente seguem por estes caminhos. Eu produzo com sintetizadores virtuais (plugins VST) dentro do Ableton Live, tudo conectado a um teclado controlador e um Pad MIDI de bateria e samples. Me apresento fazendo um DJ set, com algumas intervenções de efeitos e loops. Utilizo o software Traktor DJ e um controlador MIDI DJ da Behringer, ou qualquer outro setup para DJ disponível no club ou evento (Tocadiscos com Vinil Timecode, Controladores ou CDJ).

6. Existe um intercâmbio de informações entre artistas e produtores de *bass music* local, nacional e internacional? Em caso positivo, quais os principais meios que possibilitam essas troca de informações e como ela ocorre?

O que existe é a internet e seus fóruns de discussão, redes sociais, comunidades, plataformas multimídia e sites especializados. Dentro destes se formam as sub-redes de contatos nacionais e internacionais.

7. Em Salvador, a *bass music* também ganhou elementos da cultura do estado, surgindo expressões como Bahia Bass para se referir à produção local. Como a *bass culture* foi adaptada ao estilo baiano? Quais as características globais que foram preservadas e quais as singularidades das produções do estado?

Eu acredito que assim como em todo o mundo, houve o desejo de cada produtor de “falar a língua do seu povo”, e de fazer algo que o seu povo se identifique (Global Bass). Adoramos Trap, Moombah, Dubstep e outras coisas, mas nascemos e crescemos ao som de tambores, guitarras baianas, festas de bairro e curtindo atrás de trio elétrico. Por enquanto, o que há em comum em todos é a fusão dos diversos ritmos baianos com a música eletrônica grave, e a musicalidade baiana é riquíssima. Cada produtor tem sua característica particular. Alguns preferem trabalhar com o pagodão, outros com samba-reggae e ijexá, outros com arrocha, outros com samba do recôncavo. Alguns gostam de usar sonoridades mais suaves e acústicas, outros preferem sons eletrônicos, mais sintéticos e por aí vai.

8. Conte um pouco sobre seu processo criativo. Como você estabelece esse diálogo entre elementos da cultura baiana e a música eletrônica em suas produções?

Minha inspiração vem no dia a dia, na rua, na praia ou na noite, e levo isso para o meu estúdio. O diálogo com a cultura baiana se estabelece quando vou inserir uma percussão na minha música, ou desde o início, quando o ritmo inicial já tem uma pegada tropical e swingada. Mas nem tudo o que eu produzo tem a cara da Bahia, porém sempre tem algo que remete a cultura baiana, nem que seja um pequeno elemento dentro da música.

9. Na matéria publicada na Vice, existe uma indicação de que o Bahia Bass surgiu em 2005 com a faixa “Made in Bahia” do DJ Patife. Em sua visão, quais os artistas precursores desse estilo musical? Você tem informações de quando e como o termo Bahia Bass foi criado?

Olha, desde o início dos anos 2000, de forma solta e despretensiosa, várias coisas foram feitas por vários produtores baianos com influencia de ritmos baianos, mas sem dúvida o produtor Som Peba é o mais antigo no gênero. Ele tem coisas tipo pagodão digital de antes de 2005 (não sei o ano exato). Mauro Telefunksoul também já remixava música baiana há muito tempo. Em 2005 eu misturei House music com Dub e batidas do candomblé na música “Rastabolorixáliens urbanóides”, que produzi para o concurso da Red Bull Music Academy. Mangaio também já flertava com música nordestina e baiana em formato eletrônico. Patife é citado como marco inicial por que a faixa Made in Bahia foi a primeira neste formato a ser lançada oficialmente por uma gravadora e distribuída mundialmente. Mas a verdade é que a muitos artistas baianos, em algum momento já misturaram um pouco de música baiana em suas músicas, seja de que estilo for, e isso não seria diferente na música eletrônica. O termo

Bahia Bass foi criado por Mauro Telefunksoul em 2014, quando foi convidado pelo selo Braza para a seleção de produtores baianos para uma coletânea do mesmo nome.

10. Atualmente, quais os artistas que podem ser englobados dentro desse estilo?

Mauro Telefunksoul, Som Peba, A.MA.SSA, Lord Breu, Attooxxá, Mangaio, Loro Voodoo, Os Nelsons, Bemba Trio, DJ Werson, e alguns outros que produzem outras coisas, mas com uma música ou outra nesta pegada.

11. Você acha que é possível falarmos em uma cena baiana de bass music, ou Bahia Bass, reunindo músicos, produtores, festas, público etc? Em caso positivo, qual a sua percepção sobre essa cena? Quais as dificuldades e perspectivas?

Bahia Bass por enquanto está mais para um movimento baseado na produção musical. O que existe são dois volumes de uma coletânea com o mesmo nome, e a maioria dos produtores fornecendo novidades, eps, tracks e colaborações para um crescente público, atualmente maioria da internet, que somado a uma cena bass music já forte e estabelecida, com festas e um bom público, e dentro desta cena, em suas apresentações estes Djs/produtores tocam suas músicas e outros djs tocam algumas tracks de Bahia Bass de sua preferencia, em seus sets de Bass Music. A dificuldade é que muitos artistas e frequentadores da cena alternativa (rock, reggae e eletrônica...) somente agora estão aos poucos começando a se entender com a música baiana, ao mesmo tempo em que o público específico da música baiana não consome música eletrônica e não costuma frequentar os clubes e raves. Então somos o ponto de interseção, produtores do gênero e um crescente público, mais ainda pequeno ao se tratar especificamente de Bahia Bass.

12. Existe algum marco dentro dessa cena – uma coletânea, um disco, um evento ou qualquer outro acontecimento que ampliou a percepção da efervescência que estava ocorrendo em torno bass music no estado?

Existe sim. São os dois volumes da coletânea Bahia Bass, lançados pelo selo Braza, que reúne todos os produtores do gênero, e ganhou destaque nos principais sites especializados.

<https://soundcloud.com/brazamusic/sets/brz009-bahia-bass-vol-2>

<https://soundcloud.com/brazamusic/sets/bahia-bass-part-2>

<https://soundcloud.com/brazamusic/sets/brz003-bahia-bass-part-1>

13. Existem disputas em torno da nomeação da cena? Quais os termos são utilizados para se referir a esses artistas de maneira conjunta? Alguns deles não se reconhecem como pertencentes da cena bass da Bahia?

Não existe disputa. Uma matéria do jornal O Globo tentou nomear de Axé Bass, e eu acredito que por conta da limitação deste nome (apenas ao ritmo Axé music, e não abraçando os demais) e também pela baixa receptividade que a cena alternativa tem a este ritmo (Axé), Mauro optou por nomear a coletânea de Bahia Bass, e eu concordo com ele. Nome este que define muito bem o que os produtores estão fazendo. Mas muitos não usam este nome e preferem classificar suas produções como o ritmo baiano que estão misturando a Bass Music (Pagodão, Arrocha, etc), ou criando suas próprias classificações. Mas acredito que todos acham legal a ideia de uma cena Bahia Bass. Eu gosto do nome Bahia Bass, e não me incomodo de utilizar em algumas das minhas produções, mas não sou um artista exclusivo deste gênero, a minha pegada é mais global.

14. A repercussão dessa cena tem sido maior na Bahia ou em outros estados e fora do país?

Maior em outros estados, e principalmente fora do país. Tem sido um importante processo “de fora pra dentro”.

15. Em Salvador, quais as casas de shows e/ou espaços públicos que são utilizados pelos artistas que trabalham com a *bass music* ? Existe alguma dificuldade nesse sentido ou a infraestrutura existente já é satisfatória?

A cena Bass acontece nos clubes Portela Café, 116 Graus, Idearium e Irish Pub, Commons estudio bar. Todos no bairro do Rio Vermelho. As principais raves do estado também abrem espaço para a bass music em pistas alternativas já a algum tempo. A infraestrutura é satisfatória.

16. Quais as principais festas e festivais locais dedicados ao estilo? Existem eventos periódicos? A organização é realizada pelos próprios músicos ou já existem outros produtores culturais e coletivos envolvidos na cena?

Existem algumas festas dedicadas a bass music, como a Hypnose Beats, Bass Down Low, Bass vs. Flow, Illegal, Moombah e outras que surgem, e a maioria acontece quase que mensalmente ou a cada dois meses, fora as apresentações dos Djs da cena em outros eventos

de outros estilos. Sendo assim, tem Bass pro público o ano inteiro. Existem coletivos, e as festas são realizadas pelos próprios djs e seus coletivos.

17. Quais as redes e plataformas digitais você mais utiliza como ferramenta de trabalho? Qual a importância desses espaços virtuais na circulação da sua produção musical?

As principais são o Facebook o Soundcloud, Bandcamp e o Youtube. É o contato direto com o público, com outros artistas e com todo o meio especializado.

18. Qual o principal formato adotado para lançar suas produções (álbuns, EPs, etc)? As gravações ganham versão física ou são disponibilizados apenas na internet? Como costuma viabilizar financeiramente a produção de seus trabalhos?

Por enquanto apenas arquivos digitais e streaming, pela internet. Os meios físicos (conhecidos ou novos) são uma ótima ideia para algum trampo especial, mas isso no futuro. Por enquanto saiu apenas a coletânea Bahia Music Export em CD, e o selo Braza tem um projeto para lançamentos em CD também.

19. Como tem sido a receptividade do público soteropolitano ao seu trabalho? Já existe um número de pessoas considerável para tornar a cena de *bass music* soteropolitana autossustentável? É possível traçar um perfil do público que consome essa produção?

Tem sido muito boa. Algumas pessoas já acompanham meu trabalho a algum tempo, e nos últimos dois anos veio chegando uma galera nova. O lance do Bahia Bass casou bem com tudo que eu já vinha fazendo. As músicas batem certo na pista e a galera curte, pra mim tá valendo! Quanto à cena, está acontecendo, mas as festas ainda não tem patrocínio. Eu diria que o perfil é quem estiver na pista, rsrs.

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL RAFA DIAS

(BRAUNATION, OS NELSONS, A.MA.SSA E ÀTTØØXXÁ)

1. As expressões bass culture, bass music e cultura do grave são utilizadas, de forma recorrente, pela imprensa especializada, por músicos e produtores, em referência a uma série de produções musicais bastante distintas e oriundas de diversos países. De maneira geral, quais os gêneros musicais que estão incluídos nesse universo e quais as características sonoras comuns que permitem agrupá-los dentro desses termos mais amplos?

Essa expressão de Bass Music/Culture eu conheci há uns 6 anos, logo que iniciei a pesquisa de música eletrônica. Descobri, de lá pra cá, que nasceu na Jamaica oriundo do Dub. Na verdade, acredito eu, que tudo nasceu na Jamaica e se propagou pelo mundo, hoje, o que se compreende como um gênero amplo chamado "Bass Music", o qual engloba diversos estilos, na real, nasceu a partir da descoberta do Subgrave, que é a frequência comprida de uma onda, e desde então, acredito eu, que todo estilo de música que utilize o subgrave recebe esse termo "Bass Culture"/"Bass Music". Posso citar alguns desses estilos, por exemplo: Dub, Dubstep, Drum'nBass, Trap, Moombaton etc...

2. Como e quando você entrou em contato com a bass music e decidiu produzir faixas com influências do estilo?

Conheci em 2005 com o "Ministério Público", projeto que trabalha com música Jamaicana aqui em Salvador. Não sabia ainda dessa denominação, apenas fui pra balada de reggae na época, visto que tinha 15 anos... rsrs. Minha pesquisa começou mesmo em 2008/9 quando comecei a escutar mais o Ragga e conheci o Buraka Som Sistema. Buraka é um divisor de águas na minha vida, amor a primeira vista!!! Nesse momento tudo fez sentido e passei a compreender mais o que me cercava. Logo vi que o Pagodão era exatamente igual a tudo isso e comecei a brincar, estudar e a produzir os primeiros beats nesse seguimento, isso em 2010.

3. Você está/esteve envolvido em vários projetos musicais. Queria informações de cada um deles, individualmente: quando surgiu; qual a formação; como você definiria o som; como acontece o processo criativo; quais as principais influências; quais os lançamentos (EPs, álbuns etc); quais as coletâneas que participou; quais instrumentos utilizados nas apresentações ao vivo; quais as principais apresentações?

Os Nelsons e Braunation foram os primeiros grupos que me levaram a produzir, em 2010. Os Nelsons é um projeto que desenvolvemos a Música Eletrônica a partir dos ritmos Brasileiros, temos 2 EP's e 1 disco full. Esse projeto nasceu de parto natural em Paulo Afonso, interior da Bahia, com meus amigos mais próximos. Nós começamos a estudar como fazer o Samba Reggae, Guitarrada, Pagodão, Carimbó, Arrocha(etc) a partir de beats. Esse ano lançamos o EP "Gravidade" que é uma pesquisa nossa sobre a pisadinha, uma das referências fortes que temos de música eletrônica aqui, visto que, é um estilo que tem as bases disparadas por teclado. Reduzidamente é isso.

Braunation foi um projeto que comecei em 2010 com Mahal Pita no mesmo período que Os Nelsons e tem como foco o Pagodão. Nós fizemos uma pesquisa enorme sobre tudo, desde o som, a roupa, comportamento... Temos um EP "Derrube os muros da Cidade" o qual nós criamos uma ficção sobre o mundo do Pagode. A Brau(nation) tinha muito de ficção científica e o desejo de levar a tecnologia pra o ghetto, no sentido de educar e mostrar novas referências e possibilidades pra essas pessoas. O próprio texto de apresentação do grupo, disponibilizado em nossas redes sociais, afirma isso: Sob o signo do Afrofuturismo e da Diáspora hi-fi, a Braunation respira esteticamente o visionismo de uma Bahia potencialmente híbrida, situada adiante, onde o original e o pirata, o ancestral e a vanguarda, o analógico e o digital, coabitam a mesma órbita, ritmando uma dança frenética que também é mental. A formação era Beats, Baixo, Guitarra, Percussa, Voz e Dançarino. O som da Brau é muito ficção, então era uma música/filme. O processo criativo começava em casa com ideias e desenvolvíamos juntos em estúdio. Nós lançamos o EP "Derrube os Muros da Cidade" em 2013, e saímos em diversas coletâneas, Bahia Music Export, Bahia Bass e etc. Usávamos Guitarra, Baixo, Conga, Bacurinha, dois teclados, MPD32, Mpk Mini, três computadores e microfones. Acho que o show da Tereza Batista, no dia do lançamento do projeto novo do Fael, foi o show mais foda!

A.MA.SSA surgiu em 2012 como uma extensão da nossa pesquisa da Braunation. Braunation era uma banda e A.MA.SSA nasce pra ser diretamente eletrônico, sem interferências orgânicas. A.MA.SSA foi um projeto que reeducou as pessoas por onde passou, pois existe aqui na Bahia o preconceito com esses estilos periféricos. Acredito que conseguimos deixar um legado em Salvador, as pessoas passaram a reconhecer um pouco mais o que tem no Pagodão, sempre fizemos questão de levantar essas questões do comportamento para que as pessoas abrissem mais o olho e perceber que o buraco é mais em baixo. A formação era eu e Mahal Pita. "A.MA.SSA é Pagodão que gruda mais que chiclete" Russo define. (risos). O

processo criativo nunca se tem um método, às vezes compunha tudo só, às vezes com Mahal, às vezes eu começava e terminávamos juntos, às vezes ele começava e terminávamos junto, basicamente assim. Nossos shows eram compostos de dois computadores, MPK Mini, APC20, MPD32, Kaossilator, Kaospad, dois microfones. Acredito que o Carnaval de 2014, a premiação "Dodô e Osmar" e um show em cajazeiras foram os melhores que fizemos, os de mais energia pra mim. Participamos das coletâneas Bahia Music Export, Bahia Bass, e de um EP "Sin Logba" de um projeto sueco. O projeto terminou quando nossas metas e metodologias de trabalhos começaram a divergir, tenho um ritmo muito grande de produção e Mahal é mais lento, chegamos a conclusão que era melhor dar esse stop.

ÀTTØØXXÁ começou em junho do ano passado. Tinha feito uma pesquisa sobre arrocha, e pisadinha pra o EP novo d'Os Nelsons, decidimos trabalhar com a pisadinha. Daí comecei a desenvolver esse projeto que nasceu com o foco no Arrocha. Apesar do pouco tempo tem um bom material circulando na internet e muita coisa pronta pra ser lançada, já se afastando um pouco do arrocha. "Um buquê de coquetel molotov" define bem, comecei a desenvolver o arrocha, mas não pretendo me prender a um estilo, apenas iniciou por aí. Processo criativo é feito por mim e meu computador, às vezes chamo uns amigos para somar no caldo. ÀTTØØXXÁ tem 11 músicas lançadas no soundcloud, entre produções próprias e remixes, além de ter saído no Bahia Bass vol.2 e na próxima coletânea do Kafundó Records, de Maga Bo. A seleção das faixas é bem natural de identificação, estou escutando uma música que me leva a trabalhar com ela. Tenho utilizado MPK Mini, MPD32, APC20, Kaospad e Korg Volca Keys nos shows. Acho que todos os shows da ÀTTØØXXÁ foram foda, muita carga energética envolvida.

4. Em Salvador, a bass music ganhou elementos locais e passou a ser chamada também de Bahia Bass. Como ocorreu essa adaptação? Quais as singularidades das produções do estilo?

Então, Bahia Bass não é estilo, nem gênero de música. Pra mim funciona como uma coletânea a qual seleciona música de produtores daqui. A partir do ano passado, tentou-se vender esse rótulo como gênero, mas eu não acredito e nunca utilizei. Deve-se conhecer gênero com amplidão de estilos, mas que tenha unidade e nunca enxerguei unidade no Bahia Bass. Posso até te dizer que desde que A.MA.SSA surgiu muita coisa mudou por aqui. Sobre a música produzida, acredito ser o processo natural da inclusão digital. Se faz música a partir do computador assim como se fazia música a partir do coro antigamente, são ferramentas. Como

não considero estilo, nem gênero, não vejo singularidade, os produtores daqui apenas fazem música a partir das referências que lhes movem. Singularidade aqui tá no Pagodão, Arrocha, Pisadinha e Arrochadeira, mas claro é uma referência minha, acredito muito que esses estilos, sim, façam diferença no contexto amplo da cidade de Salvador e do Estado, desde o comportamento e adoração, mas também por serem movimentos autênticos atuais, como o samba reggae no passado.

5. Na matéria publicada na Vice, existe uma indicação de que o Bahia Bass surgiu em 2005 com a faixa “Made in Bahia” do DJ Patife. Em sua visão, quais os artistas precursores desse estilo musical? Você tem informações de quando e como o termo Bahia Bass foi criado?

Posso te dizer que nunca foi estilo. DJ Patife nunca faria Bahia Bass, não vive nesse contexto pra ter iniciado algo. Acho que o artista que começou a trabalhar com música eletrônica na Bahia foi Ramiro Musotto, pra mim, ele que plantou a semente, é até irônico ver um Argentino plantar semente no Brasil... (risos).

6. Atualmente, quais os artistas do estado que podem ser englobados dentro desse estilo?

Os artistas que mencionam o Bahia Bass são Mauro Telefunksoul, Lord Breu, Loro voodoo, DJ Werson e mais alguns.

7. Você acha que é possível falarmos em uma cena de bass music na Bahia, reunindo músicos, produtores, festas, público etc? Em caso positivo, qual a sua percepção sobre essa cena? Quais as dificuldades e perspectivas?

Então, a cena da Bahia no Bass Music é baseada em festas mensais como a Bass Down Low, Hypnôse Beats, Moombah, Quintas Dancehall e shows esporádicos de alguns projetos musicais. Cada festa dessa tem um público distinto, e algumas pessoas entram em interseção. Por fora disso, é bem difícil enxergar o que se passa aqui em Salvador, onde moro. Após o BaianaSystem as coisas mudaram muito e acho que ninguém ainda está apto a explicar esse fenômeno. BaianaSystem e Ministério Público são os únicos projetos auto suficientes por aqui nesse quesito. A cena em geral da galera que tá produzindo, e que me identifico, tá muito excitante, temos O Quadro, Os Nelsons, Opanijé, Bemba Trio, Vandal, BaianaSystem, ÀTTØØXXÁ, Lord Breu(muito mais que isso), dando diversidade, apesar de a grande maioria estar ainda correndo contra a maré, plantando a semente e regando dia após dia.

8. Em sua visão, existe algum elemento dentro dessa cena – uma coletânea, um projeto, um evento ou qualquer outro acontecimento – que ampliou a percepção da efervescência que estava ocorrendo em torno da bass music na Bahia?

Dentro da cena da nova música baiana existe o marco do BaianaSystem, acho que tudo mudou após essa banda percorrer por aqui, como disse não consigo explicar ainda isso, mas de repente uma banda que começou com muita música instrumental e com Dubs, algumas coisas que o público não conhece, deu certo. Eu sei que 80% do público foi atraído pelo Russo Passapusso que é um cara que tem luz própria e conseguiu lidar com o público, ele é duma geração um pouco antes da minha e é o primeiro cara que vejo aparecer com a força de um Caetano ou Brown.

9. Existem disputas em torno da nomeação da cena? Outros termos são utilizados para se referir a esses artistas de maneira conjunta? Alguns deles que não se reconhecem como pertencentes da cena?

Na minha visão, só Mauro, Lord Breu e Loro Voodoo que se denominam Bahia Bass, os outros só participam dessa coletânea.

10. As parcerias com outros músicos e produtores são constantes nos projetos em que você está envolvido, seja na gravação de faixas ou em apresentações ao vivo. Esses intercâmbios e trocas são constantes na cena Bahia Bass? Como eles ocorrem e qual a importância deles para o movimento?

No projeto que estou em foco hoje, o ÀTTØØXXÁ, já fiz músicas com Vandal, Oz, Dídí, a todos essas trocas surgiram naturalmente, são pessoas que eu gosto e quero perto de mim, trazem uma energia boa! Nos shows, já fiz com Vandal, Unix, Russo, Fumiga Dub, Chico Correa e tudo do mesmo jeito. Da pra perceber quem quer multiplicar, quem quer dividir, quem quer somar e subtrair facilmente nessa nova música baiana.

11. Onde a repercussão da cena tem sido maior? Na Bahia, em outros estados ou fora do país?

Acho que fora atinge mais que aqui, como disse só o BaianaSystem e Ministério Público são autossuficientes. Lá fora há muita coisa sendo consumida. Os Nelsons, O Quadro, Ministério Público, Bemba, BaianaSystem, todos fizeram turnês nesses últimos 2 anos lá, fora essas coletâneas que a música daqui tá invadindo.

12. Em Salvador, quais as casas de shows e/ou espaços públicos que são utilizados pelos artistas da bass music? Existe alguma dificuldade nesse sentido ou a infraestrutura existente já é satisfatória? Há uma preocupação de alcançar as diversas áreas da cidade, inclusive as mais periféricas?

Salvador tem muito poucos espaços, tudo se concentra no Pelourinho ou no Rio Vermelho. A infraestrutura varia muito de um lugar para o outro. Eu toco no TCA, Pelô, Museu do Ritmo no high quality e na semana seguinte me pego tocando no underground, isso é muito comum. Eu quero muito chegar ao "povão", como se diz aqui, mas é bem complicado, as pessoas aqui estão altamente manipuladas pelo mercado do axé, então, nada mais chega a elas e a falta de escolaridade ajuda nisso, longo esse assunto.

13. Quais as principais festas e festivais locais dedicados ao estilo? Existem eventos periódicos? A organização é realizada pelos próprios músicos ou já existem outros produtores culturais e coletivos envolvidos na cena?

Na Bass music temos Bass Down Low, Hypnöse Beats, Moombah e Quintas Dancehall, overdrive, Baile Muderno, talvez mais algumas, que promovem a difusão desse estilo, todas elas são eventos promovidos por Dj's, que também são produtores que atuam nessa área.

14. Como tem sido a receptividade do público soteropolitano ao trabalho? Já existe um número de pessoas considerável que acompanha e participa dos eventos ligados ao Bahia Bass? É possível traçar um perfil do público que consome essa produção?

As pessoas que consomem a Bass Music aqui são jovens acredito de 15 até 25 anos que migraram do rock pra música eletrônica, com exceção da Quintas Dancehall e dos shows esporádicos como citei de BaianaSystem, O Quadro, Os Nelsons que recebem outro tipo de público, mais adulto.

15. A cena bass da Bahia está ligada diretamente ao mercado independente, seja na forma de produzir ou circular. A cena está caminhando para uma sustentabilidade? Você consegue ver a produção de vocês extrapolando o mercado alternativo e angariando uma exposição maior, com espaços na mídia massiva e sendo consumida por um público amplo?

Fora o mercado do Axé, acho que o resto que se produz na Bahia é Independente hoje! Todos estão buscando aprender a lidar com esse novo "Bum" tecnológico e fazendo suas produções e promoções a partir desse meio. O público consumidor desse mercado da Bass Music está

conectado com esses meios, pois o axé toma conta das rádios e dita quem toca e quem não toca aqui. O fato é que, há uma necessidade do novo aqui na Bahia, principalmente em Salvador. O axé cansou, é um morto vivo. O Pagodão e Arrocha dominaram o povão e tem toda uma gama de público nascendo com as pessoas que tão fora dessa denominação. Todos esses projetos não fazem um som pra "Massa", mas que estão criando um novo público aqui, estamos nessa transição exatamente nesse momento e é o que mais anima.

16. Em todos os projetos musicais em que você está/esteve envolvido é possível identificar uma intensa utilização de referências da cultura baiana, principalmente de expressões populares e, muitas vezes, marginalizadas, como o arrocha e o pagode. Essa marca estética pode ser compreendida também como um posicionamento político? Você acredita que a música pode contribuir, em certa medida, para diminuir preconceitos e “derrubar os muros da cidade”?

CLARO. Não faço nada por acaso, claro que o primeiro motivo é estar bem comigo. Mas existe a necessidade de transformar. Lido com preconceito toda hora nesse meio e tento tirar o cabresto de todos que encontro pela frente. Mas acredito mesmo que a mudança só virar com a educação apropriada para todos e isso é um processo longo e lento.

APÊNDICE G – ENTREVISTA COM O PRODUTOR E DONO DO SELO BRAZA RENATO MARTINS

1. Como e quando surgiu o braza? Qual a proposta do selo?

O selo braza surgiu da ideia de promover a música eletrônica brasileira, feita por brasileiros. A ideia é que os artistas brasileiros promovam o estilo sonor brasileiro, como o Tecnobrega, o baile funk, o Bahia bass e promover a cultura da música eletrônica brasileira, fugindo da ideia do produtor se apropriar de uma referencia externa (como o trap ou a black music) para construir sua carreira. O selo surgiu em out/2013 aproximadamente. Eu tinha o canal do funk na caixa onde recebi muito material de produtores espalhados no Brasil que queriam um espaço para mostrar o seu som. Como ficaria difícil publicar um som baiano num site com ‘funk’ no titulo, abri o braza para isso.

2. Você poderia passar um panorama do braza em números? Artistas, discos, downloads?

O selo braza tem uma proposta diferente do formato das gravadoras de grande porte. Ao invés de abraçar o artista e gerenciar todos os aspectos da sua carreira (como se portar em palco, forma de falar, forma de se vestir e agir, nome, logo, cores e afins) o selo promove um canal onde se pode ouvir a música eletrônica brasileira, cuidando apenas da curadoria musical e a procura de novos artistas. Ao todo temos 9 lançamentos e um total de 50 músicas lançadas entre nov-2013 e dez-2014. O panorama completo seria:

Kaio AC – 3 originais e 1 remix

Brz002 – produtores do sul – 3 músicas e 1 remix (4 novos artistas da região Sul do país)

Brz003 – Bahia Bass: 8 músicas originais, 8 artistas e o introdução do ritmo/gênero bahia bass.

Brz004 – Golden Kong – 5 produções originais

Brz005 – Vem piranha remixes – 5 remixes

Brz006 – Jaloo – Paraense produtor de Tecnobrega. Uma produção junto de um videoclipe.

Brz007 – Moombrazilians – 5 produções originais de 5 artistas de diferentes regiões do país (Sudeste: RJ e SP, Norte: Pará, Nordeste: Bahia, Centro-Oeste: Goiás)

Brz008 – ProEfx – paraense que não produz Tecnobrega. 8 Músicas originais

Brz009 – Bahia Bass vol.2 – 10 músicas e 5 novos artistas.

É difícil eu mensurar para você os números pois há diversas plataformas promovendo a música como: soundcloud, bandcamp, spotify, deezer, rdio e youtube. Mas num modo geral, todas as músicas têm boa aceitação pelo público com mais de 1mil plays no soundcloud.

3. Como ocorre a seleção dos artistas e projetos que integram o selo?

A curadoria acontece pela regra: produtor brasileiro produzindo música brasileira. Assim, a chance de se encontrar artistas fora do eixo Rio-São Paulo são maiores, pois nesse grupo os produtores costumam trabalhar muito com gêneros de outras regiões, como o trap, twerk, hip-hop e afins. O rap de São Paulo começa a ser promovido como música eletrônica, mas ainda há uma barreira muito grande com esse público pois seguem ideologias muito rígidas. Já no Rio de Janeiro, o funk começa a deslanchar e se encontrar mais como vertente de eletrônica com artistas como Leo Justi e sendo mais aberto com novos produtores, porém quando encontro algum bom artista para lançar de funk, dedico o canal do Funk na Caixa para tal.

Voltando ao lance da curadoria, é bem difícil encontrar artistas que promovam culturas brasileiras – como o arrocha – numa vertente eletrônica. Outra dificuldade é falar com eles: seja via rede social como facebook, seja por canais de música como blogs e soundclouds. O Tecnobrega é um exemplo interessante, fui conhecer o Jaloo em 2009-2010 com a explosão do Dj Cremoso – um projeto que se dedicou a remixar músicas conhecidas em Tecnobrega, porém antes disso era muito difícil ler matérias, notícias ou até mesmo se informar sobre sons regionais. Esse é o caso do pagode baiano da Bahia e também do gangastabrega do Recife. A maioria da cultura musical brasileira é produzida pelas periferias, e a comunicação permanece entre eles. É muito raro ver produtores de uma cena local dando entrevistas para canais como Thump. Eles preferem continuar entre eles e não enxergam o alcance do que estão fazendo. E quando conseguem, encontram uma barreira com a elite brasileira que não vê aquilo como música e renega ou massacra a ponto de tentar extinguir usando a repressão com a polícia, associação com o crime e tráfico. Exemplo dessa situação é o funk nos anos 90. Nos anos 2000 também rolou isso com o Tecnobrega (se quiser saber mais disso, procura o documentário brega S/A e também o Funk Rio 1994, sobre o funk).

4. Os lançamentos do selo são disponibilizados para audição gratuita no Soundcloud e comercializados para download em formatos digitais de alta qualidade. Por que a opção de articular streaming e download?

Quando idealizei fazer um selo, percebi que nunca tinha comprado uma música quando adulto. Acho que essa ideia de proteger a música com valores não é certa. Cresci na era digital

onde a comunicação e a informação são compartilhadas e a indústria musical se baseou no formato de exclusividade para ouvir músicas: você precisa comprar um disco/música para poder ouvi-la. Nesse sentido, o cenário alternativo perde muito, pois poucos produtores e dj's irão adquirir músicas que são facilmente descartadas por um remix novo ou por uma nova tendência. Outro ponto é que trabalho com a novidade, assim as pessoas têm que estar abertas a ouvir novas tendências. Se eu colocasse em preço, o público iria se restringir ainda mais e como o braza trabalha como um canal para promover músicas, deixando o artista livre para gerenciar sua carreira, optamos por abrir o download em troca do e-mail. Assim, decidi deixar a música livre e a opção do download via e-mail. Todas as músicas – exceto o álbum do inflames – tem a opção de você fazer uma doação em troca do download, ou o download em troca do seu e-mail.

5. Alguns dos lançamentos do selo, como o Pesadão Tropical e a coletânea Bahia Bass, estão ligados à chamada bass culture. Como você vê o crescimento dessa tendência na música eletrônica brasileira?

A bass culture é uma área da música eletrônica, onde se trabalha bastante a linha do grave. Esta, diferente do médio e agudo, esta nas mais baixas frequências que o ouvido humano pode ouvir. Porém, mesmo que em algumas vezes você não escute o som perfeitamente, você sente ele – pois essas linhas de baixa frequência batem no corpo humano.

Ou seja, a bass culture trabalha um lance de você sentir a música e com isso há uma relação maior do público. Se você juntar: som alto, bass culture e muita gente, com certeza isso é uma festa agradável para você curtir e 'sentir o clima' da noite. Acho que é bem por isso que a bass culture cresceu bastante. Outro ponto que eu tenho só um 'achismo' sem embasamento bibliográfico, é que o grave remete aos tambores. E reza a lenda que a maioria dos gêneros musicais, vem da África. Assim, deve ter alguma ligação. Ah sim, a bass culture recebe forte influência do hip-hop, que foi influenciado pelo reggae/dub da Jamaica. Já o reggae/dub usa as linhas de grave nos seus enormes soundsystems. Eu particularmente acho demais sentir o grave na cara e aquela sensação do nariz coçando.

6. Você acha que é possível falarmos em uma cena bass brasileira, reunindo músicos, produtores, festas, público, selos etc? Em caso positivo, qual a sua percepção sobre essa cena? Quais cidades ou estados se destacam pelas produções desse estilo?

O brasileiro é um povo estranho na minha opinião. Eles não costumam dar valor para seu próprio produto, o de fora é mais atrativo. Vide o funk carioca que estava no nosso quintal

desde 1989 e só caiu no gosto dos moderninhos com a vinda do Diplo e Haaksman pro Brasil e lançaram o funk no mundo. Esse foi um dos motivos que me fez abrir o Braza e o Funk na Caixa, queria ter canais para falar da música brasileira, sem que o artista e o público esperasse por um estrangeiro para fazer isso. A Man Recordings, pode ser considerada uma ‘concorrente’ direta do Braza pois pega muitos artistas daqui para lançar pelo selo estrangeiro – o que pra mim é uma puta besteira acreditar na lenda de que saindo lá fora se cresce mais rápido. Outro ponto é que o brasileiro é mal articulado. Existe um gama de artistas que estão sempre nas casas noturnas promovendo a bass music brasileira, mas nem sempre se articulam com o seu próprio público. Um bom exemplo é o TropKillaz. Zegon é um cara que produziu o rapper Sabotagem, esteve com a banda carioca Planet Hemp, já viajou o mundo como dj e quando esta no Brasil para se apresentar pro seu próprio público como trokillaz cobra um cachê de 16 mil reais. Que casa alternativa tem um cachê desses? Ou melhor, quanto de público você consegue colocar numa casa e ter esse retorno, ou quanto sairia o custo disso?

O lucro ainda bate fala mais alto nos artistas que conseguem ultrapassar a barreira do alternativo e deixam de lado o seu público. O que começa a deixar a cena local defasada. Outro ponto que vejo em São Paulo é a dificuldade de lidar com as casas noturnas. Aqui a maioria das casas negocia com você um cachê fixo – por exemplo R\$1.500,00 para você executar a festa – ou uma parte da portaria fica para o produtor da festa. O problema rola no seguinte ponto: com o cachê fixo, você consegue pagar os artistas e promover uma festa, mas fica engessado com esse cachê – mesmo com um sucesso na casa. O outro ponto é que você arrisca a produzir algo novo sem ter a garantia do retorno de porta para pagar os dj’s e produtores. Assim, as poucas festas que conseguem se manter e cativar um público temem em arriscar com um artista novo. Já é difícil: conseguir uma casa, criar uma festa, manter um público e para trazer uma atração que acreditam ser boa e não dá público é um risco. Isso estraga com a cena, pois promoter começam a virar dj’s e deixam a técnica de fora. O que realmente salvou São Paulo foi as festas de rua como a Free Beats e a Metanol, dois coletivos que vinham trabalhando com seu público há muito tempo. Porém, ambos, não conseguem pagar de uma forma digna seus artistas.

Porém, nesse cenário todo me parece que a coisa começa a se articular melhor. Nem todas as festas de outras cidades animam de criar um circuito brasileiro de música eletrônica, sendo RJ e SP as principais cidades nesse circuito. Em Minas Gerais tem a festa Push que é muito pioneira nesse lance alternativo, porém, é a única festa na cidade de grande porte que consegue pagar para trazer um artista de outro estado.

Acredito que num patamar de até 5 anos, os brasileiros comecem a se valorizar mais e aqueçam esse cenário nebuloso. O que precisa é canais de comunicação para fazer a ponte entre esses artistas e o público. Vejo o Funk na Caixa dessa forma com o funk, consigo ter um diálogo com os produtores de raiz do funk, com os novos produtores e assim criar um canal de comunicação, informação e também selo. Espero fazer o mesmo com o Braza.

7. Como surgiu a ideia de lançar as coletâneas Bahia Bass? Como foi realizada a curadoria dos artistas?

Eu estava conversando com o Mauro sobre o braza de promover a música eletrônica brasileira, e ele me contou de uma música que estava fazendo. Ouvi e gostei da ideia. Eu já conhecia alguns outros artistas bahianos como o Som Peba e o A.MA.SSA. Joguei a ideia de criarmos a coletânea e ele animou. Ele acabou chamando outros artistas e assim saiu o Bahia Bass. O nome veio da ideia do Mauro, muito por conta da bass music.

8. Por que a ideia de lançar o álbum do Bahia Bass, acompanhado de um pôster? Como está sendo a receptividade da proposta?

Tenho a ideia de vender produtos musicais para estimular o comércio de produtos e também para facilitar o pagamento dos produtores. Pensamos numa tiragem de 50 cartazes a R\$ 50 reais. Com o custo de 10 reais na produção, teríamos R\$2000,00 para ser dividido entre 10 pessoas (8 artistas, designer e selo) o que daria R\$200 reais para cada.

Tendo em vista que a média de valor para a venda de música está em 1 dólar, para alcançarmos a mesma meta de R\$2000,00 seria necessário a venda de mais de mil música – tenha em vista a % da distribuidora. Ou seja, o produto musical me pareceu mais interessante e mais rápido pois acumula um valor agregado maior que a música.

As vendas não foram boas, e acredito que isso aconteceu por dois motivos: o público ainda não está habituado a comprar esse tipo de produto e nossa promoção foi muito falha quando lançamos o cartaz. Porém, estamos com os 50 ainda a venda. E nos próximos lançamentos vamos continuar criando produtos musicais, como com o trio Pesadão onde sairá uma camiseta.

9. Do ponto de vista estético, o que você acha que singulariza as produções baianas de bass music? Como avalia a produção do estado?

Percebo que a percussão e tambores são muito presentes. A cultura negra é muito forte na região baiana e eles têm muito orgulho disso. Tanto que na música “Nova Ssa” – do volume 2

do bahia bass – o cantor se identifica com o Zumbi, algo que seria bem difícil de se encontrar num cantor paulista por exemplo. Eu gosto muito do som que vem de lá. Depois do lançamento do volume um comecei a estudar mais a cultura baiana e tenho me surpreendido com muita coisa, e isso me faz acreditar mais no Braza pois visio promover um canal em que você encontre a música brasileira. Hoje é muito difícil esse acesso, ou até mesmo a procura.

10. De que forma, as coletâneas lançadas pelo braza podem contribuir para essa nova cena musical na Bahia?

Elas vão contribuir em dois sentidos: mostrando que um existe espaço para se criar música eletrônica baiana e também é um marco que esta registrando nomes e sons, que aguardavam para encontrar seu público. Alguém que escute a coletânea do Mauro com seus tributos, invariavelmente, conhecerá a cultura da Bahia pelos blocos – o que poderia ser mais difícil por outro canal.

11. Você acredita que práticas digitais como o selo braza são a saída para nichos como a *bass music*?

Sim, acredito que aos poucos os canais de música vão conseguir atingir a grande massa de outras formas do que a indústria musical tem feito hoje, como a TV e o Rádio. Mesmo que a briga ainda seja muito difícil entre o novo selo, e as ‘major’, hoje ainda se é possível criar um canal desse tipo de nicho, o que há 20 anos atrás seria muito mais difícil.

12. Qual a sua visão sobre o mercado de música eletrônica brasileira? Quais as principais tendências e desafios?

O mercado musical brasileiro é bem difícil. Começamos pelo ponto do selo: poucas pessoas consomem músicas baseados no selo ou curadoria. Um exemplo disso foi o Pesadão Tropical que lançou a Vem Piranha com o Braza e foi um sucesso. Porém, mais da metade do público deles não tem nem ideia do que seja o Braza. Outra dificuldade do mercado brasileiro é a comunicação entre o público e artistas, o que poderia ajudar a fortalecer a cena. Na minha visão, as principais tendências são a bass music e o funk.

13. Como você avalia o mercado de música digital no Brasil atualmente?

Acho ele muito confuso, primeiro pela falta de artistas que realmente usem esse canal de destruição digital para sobreviver. Exemplos como a Malu Magalhães que surgiu no myspace, são muito raros. A atual indústria brasileira ainda empurra artistas chatos para o grande

público. O outro é o consumo digital da música atualmente. Meus amigos consomem a música via soundcloud e quando possível sportify e deezer. Outros conhecem as músicas via canais do youtube (como o trapnation). Não vejo o mercado de venda de música proliferando, principalmente no Brasil onde se tem o hábito de se comprar pirata. Percebo que muitos artistas brasileiros ganham no digital o contato direto com o público, mas financeiramente ainda é raro. Existe também um fator de financiamento – acho que não encaixa tanto com a pergunta – mas os artistas se veem entre conseguir um apoio financeiro de uma marca, como a red bull, ou ralar por um edital que sustente seu projeto.

14. Qual a importância que você vê no braza hoje?

O braza veio para ascender uma cena musical grande e pouco conhecida. Fazer o encontro dos diversos artistas por um único canal, é promover a cultura de todo um país. O moombrazilians fez esse encontro, junto do bahia bass. Espero que o braza lance mais vertentes novas e pouco conhecidas do Brasil, para que isso crie um circuito nosso.

APÊNDICE H – ENTREVISTA COM O DJ E PRODUTOR MUSICAL LORO VODOO

1. As expressões *bass culture*, *bass music* e cultura do grave são utilizadas, de forma recorrente, em referência a uma série de produções musicais bastante distintas e oriundas de diversos países. De maneira geral, quais os gêneros musicais que estão incluídos nesse universo e quais as características sonoras comuns que permitem agrupá-los dentro desses termos mais amplos?

A origem da bass music, na minha opinião, é o reggae e o dub que deram em vários outros estilos, dentre eles o jungle, drum and bass e o dubstep. Estes muitas vezes se utilizavam de samples (pedaços) de músicas antigas e criavam uma releitura com batidas mais maciças e linhas de baixo mais densas, foi quando os timbres graves ganharam destaque dando origem a estilos mais contemporâneos, como o trap, moombahton, zouk bass, global bass, tropical bass, bahia bass e daí por diante.

2. A imprensa e alguns produtores têm empregado termos como Bahia bass, Axé bass e Bass culture baiana para se referir ao trabalho de grupos como A.MA.SSA, Som Peba e Bemba Trio e de DJs como Mauro Telefunksoul, Loro Voodoo, Kongo, Lordbreu, entre outros. Qual a sua visão desses rótulos? Quais as características comuns que possibilitam agrupar essas produções musicais distintas dentro desses termos mais amplos?

Essa galera citada aí consegue se utilizar de uma simbiose entre timbres usados na bass music gringa e a regionalidade baiana com seus toques de afoxé e samba reggae em sintetizadores virtuais. São os ritmos que se veem das ladeiras de Salvador e dos pés de serra do sertão com a sonoridade dos timbres que se consome em Nova Iorque ou Londres, por exemplo. O lance do rótulo serviu pra reunir essa galera criar uma identidade.

3. Há quanto tempo você toca, como começou e por quais selos você já lançou/tocou?

Já lancei pela Putz Records e Braza Music, ambas do Rio. Produzo e toco há cinco anos.

4. Considera que a bass culture tem uma influência determinante em suas produções? Em caso positivo, como e quando você entrou em contato com essa tendência da música eletrônica e decidiu produzir faixas com essa sonoridade? Como ocorre seu processo criativo?

Bass music, sem dúvida, é o ponto de partida nas minhas tracks. Ouço muito reggae, dub, dubstep, trap, me utilizo das mesmas fontes sonoras, porém procuro sempre inserir elementos do nosso dia a dia, coisas do nosso cotidiano, como um canto de aboio ou um som de um berimbau, por exemplo.

5. Quais músicos e/ou projetos você considera precursores da articulação entre ritmos baianos e elementos eletrônicos?

Desde a época da Reflexus, Luiz Caldas e Sarajane já se fazia isso. A música baiana sempre foi essa mistura de batuque com o elétrico. A questão é que a produção musical hoje em dia está mais democrática, podemos produzir com um pc normal e um fonezinho legal. Basta ter disposição e inspiração.

6. Em sua visão, quais os artistas baianos que têm propostas estéticas semelhantes às suas?

Mauro Telefunksoul, A.MASSA, Lord Breu são artistas que têm em comum comigo a mesma linha de produção.

7. Você acha que é possível falarmos em uma nova cena eletrônica na Bahia, reunindo músicos, produtores, festas e público que, apesar das singularidades individuais, compartilham traços em comum (estéticos, afetivos, políticos, históricos)? Em caso positivo, qual o nome que melhor definiria essa cena (cena Bahia Bass, cena Axé Bass, cena Bass music baiana etc)? Qual a sua percepção sobre essa cena? Quais as dificuldades e perspectivas?

A cena da bass music na Bahia evolui constantemente, moro em Conquista onde há um público crescente e fiel para eventos dessa natureza, novos DJs e produtores de bass vêm surgindo por aqui, gente como Medman, Lucas santos, Seven Angels. Além disso, circulo em outras cidades, como Ilhéus, Itabuna, Guanambi e Bom Jesus da Lapa e vejo que existem cada vez mais pessoas interessadas ou simplesmente curtindo essa vertente da musica eletrônica.

8. Você acredita que as coletâneas Bahia Bass e as matérias publicadas no jornal O Globo (<http://oglobo.globo.com/cultura/a-hora-do-axe-bass-11876599>) e na Vice (http://thump.vice.com/pt_br/words/selo-braza-lanca-segunda-compilacao-do-bahia-bass e http://thump.vice.com/pt_br/words/braza-music-bahia-bass-vol-2) tiveram

alguma repercussão e contribuíram, de alguma forma, para esse senso de coletividade por parte dos artistas citados?

Essas coletâneas foram muito boas, pois além de reunirem um time legal com as mesmas influências e identidades parecidas estabeleceu uma network onde trocamos experiências, incentivando novas produções e produtores já que tem tido uma boa repercussão tanto aqui como em alguns sites e netrádios lá fora.

9. Em sua visão, existe algum marco – uma coletânea, um projeto, um evento ou qualquer outro acontecimento – que ampliou a percepção da efervescência que estava ocorrendo em torno da música eletrônica, especificamente da bass culture, no estado?

Cara, tem uma festa que abriu os olhos pra bass music em Salvador chamada Bass Down Low que acontece até hoje. A coletânea Bahia Bass também está sendo divisora de águas.

10. Como essa cena se articula no interior do estado? Quais as maiores dificuldades? Quais os principais nomes da bass culture fora da capital baiana?

Acredito que as dificuldades são as mesmas que todo tipo de movimento que esteja fora dos padrões massificados pelas grandes emissoras. Conheço ótimos produtores musicais em Vitória da Conquista como Medman, Loro Voodoo (risos) e djs como Murilo Lobo de Cachoeira e o próprio Medman, artistas do interior da Bahia que com a internet conseguiram se destacar e participar de festas e projetos bacanas fora de sua cidade

11. Em Vitória da Conquista, quais as principais festas dedicadas aos diversos gêneros que integram a bass culture? Existem eventos periódicos?

DanceHall VibeZ acontece bimensalmente acredito que é a que tem mais destaque, é uma festa baseada em ritmos originais e derivados da cultura jamaicana. Groove and Bass também é bimensal e foi o evento que realmente apresentou esse segmento da música eletrônica pra cidade.

12. Como tem sido a receptividade do público do interior ao trabalho? Já existe um número de pessoas considerável que acompanha e participa dos eventos? É possível traçar um perfil do público que consome essa produção?

Hoje em dia é mais fácil divulgar um trampo. Graças à net, se a parada for boa e tiver um bom plano de divulgação nas redes sociais vai atingir um bom público em qualquer cidade. A bass

music consegue envolver muita gente já que é um estilo de som híbrido que dialoga com vários tipos de culturas e estilos musicais.

13. Existe uma articulação entre a produção do interior e da capital? Caso exista, como ela ocorre?

Sim existe, realmente há um intercâmbio entre artistas da capital que vão tocar no interior e convidam os mesmo pra tocar na capital.

14. Você integra a Pedrada Produções e Entretenimento. Como e quando surgiu a iniciativa e qual a proposta? Quem faz parte da produtora e quais os projetos desenvolvidos?

Surgiu através da necessidade de se criar uma cena alternativa em Vitória da Conquista e festas dos gêneros e estilos que a gente curte. A produtora é formada pelo Complexo Ragga (eu, Supremo e Jhonny Ranks. Organizamos a La Clandestina, evento com muita tequila e música latina, Dancehall Vibe, Psy & Co e o que der na telha de fazer.