

Pagode com groove arrastado: o álbum *Pluralidade* nas espirais da cena musical de Salvador

Pagode with a groove: the album *Pluralidade* in the spirals of Salvador's music scene



Nadja Vladi Gumes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, Bahia, Brasil
nadjavladi@ufrb.edu.br



Tatiana Rodrigues Lima

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, Bahia, Brasil
tatianarodrigues@ufrb.edu.br



Lucas Amorim

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, Bahia, Brasil
amorimlucas@gmail.com



Melina Santos

Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Culturas e Territorialidades | Rio de Janeiro, RJ, Brasil
melsantos1985@gmail.com

Resumo: O artigo reflete sobre as rearticulações da cena musical negra baiana em relação à música pop e seus diálogos com a tradição oral. Para tanto, realizamos o estudo de caso do álbum *Pluralidade* (2007), da banda de pagode Fantasmão, que nos permite pensar em diálogos musicais com a cena estabelecida em Salvador com o Ilê Aiyê em 1974, e seus atravessamentos com a música pop e gêneros musicais afrodiaspóricos. Para tanto, nosso argumento se baseia em estudos da música pop, das territorialidades e interseccionalidades para compreendermos como o pop atravessa a música negra de Salvador. O estudo do álbum que introduz o chamado groove arrastado permitiu observar os fluxos

intensos do pagode baiano com a rede musical afrodiaspórica do Atlântico Negro, com a música pop e o samba duro.

Palavras-chave: música pop; pagode baiano; groove arrastado; cena musical.

Abstract: The article reflects on the rearticulations of the Black Bahian music scene in relation to pop music and its dialogues with oral tradition. We conduct a case study of the album *Pluralidade* (2007), by the pagode band Fantasmão, which enables us to explore musical dialogues with the scene established in Salvador by Ilê Aiyê in 1974, and its intersections with pop music and Afro-diasporic musical genres. Our argument draws on studies of pop music, territorialities, and intersectionality to understand how pop permeates Black music in Salvador. The analysis of the album, which introduced the so-called groove arrastado, reveals the intense flows between Bahian pagode, the Afro-diasporic musical network of the Black Atlantic, pop music, and samba duro.

Keywords: pop music; bahian pagode; dragged groove; music scene.

Submetido em: 30 de junho de 2025

Aceito em: 31 de agosto de 2025

Publicado em: fevereiro de 2026

1 Introdução

Blocos afros como Ilê Aiyê, Olodum¹ e Muzenza² fazem parte de uma cena musical negra³ que começa a se desenhar em Salvador nos anos 1970 como um movimento cultural e social em um intenso diálogo com sons da diáspora africana, uma cena pausada pela visibilidade do universo negro em diversas camadas estéticas: roupas, linguagens, cabelos e musicalidade. Estes elementos seriam pontos de “estética dos adereços”, ou seja, uma “escrita nos e pelos adornos”, em processos em que os sujeitos são criados nessas escrituras de memória e de história (Martins, 2021, p. 126). Ou seja, eles constituem conhecimentos na e pela performance de seus músicos, por meio de técnicas e de práticas musicais instaurados pelo corpo, não apenas pela voz, mas também pelas técnicas musicais, pelas indumentárias, pelos discursos, imaginários de África e de nacionalidades brasileiras e regionais, assim como nos diálogos entre o público e os músicos.

Embora, nas teorias da diáspora, as causas da dispersão de comunidades e de sujeitos diaspóricos sejam diferentes, é importante compreender como os indivíduos têm lutado para manter suas ligações culturais com uma terra natal – real ou imaginada – para conservar narrativas de deslocamentos dessa terra natal, como no caso da evocação de memórias de um lugar de origem, como a mãe África ou a África mítica, por exemplo. Perspectiva esta que se enquadra nos fluxos culturais empregados pelo Ilê Aiyê, um dos grupos afro baianos mais tradicionais. Mais importante: a diáspora é caracterizada pela multiplicidade, como elencado por Steven Nelson (2006), contexto enquadrado pelas práticas musicais do Ilê Aiyê, as quais são atravessadas pela cultura pop e pela música negra estadunidense, como os Jackson Five e James Brown, além dos bailes *black* do Rio de Janeiro.

O movimento, que se concentra inicialmente no bairro da Liberdade (na Ladeira do Curuzu), vai se espalhando pela cidade.

1 O Olodum surgiu no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, em 1979. O grupo é um dos criadores do gênero samba-reggae e gravou com Paul Simon, em 1986, e com Michael Jackson, em 1996.

2 Muzenza, fundado em 1981 na Liberdade, sempre teve como referência a Jamaica e a sonoridade do reggae.

3 Em trabalhos recentes temos chamado essa cena do século XXI de Cena Musical Afrolatina de Salvador (2023).

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, artistas articulam e criam sons e expressões que vão se desdobrar de forma espiralar em diversas camadas históricas da música baiana (samba-reggae, samba de roda, axé-music, ijexá, pagodão, arrocha) em diálogos intensos com uma rede musical afro-diaspórica que perpassa o Atlântico Negro (Gilroy, 2001) e negocia com gêneros musicais como cumbia, kuduro, merengue, trap, funk, reggaeton, dub, soul music, afrobeat, entre outros. Essas expressões evocam e ecoam

as experiências transatlânticas constituídas a partir dos processos de dispersão/travessia das populações negro-africanas nas Américas – conhecida como diáspora africana – (e) tecem uma esteira de saberes que forjam um *assentamento* comum nos processos de ressignificação do ser, suas invenções de territorialidades, saberes e identidades. Essas experiências buscam reconstituir – a partir de um imaginário em África – os elos de pertencimento alterados a partir do trânsito contínuo e da impossibilidade de retorno (Rufino, 2019, p. 42).

Há nessa movimentação um jogo que nos parece evidente entre tradição, experiência e pertencimentos que são acionados por corpos racializados e periferizados. Trazer à reflexão a relação dos blocos afro de Salvador com o pop no início deste artigo é afirmar nossa intenção nesta investigação de apontar como as sonoridades⁴ criadas nas periferias de cidades brasileiras são fundamentais na paisagem sonora nacional e como o pop é parte dessa moldura. Se o Ilê Aiyê trafejou entre o funk, o samba duro e o ijexá, o mesmo aconteceu com o samba-reggae do Olodum, transitando entre o samba, o reggae, o merengue e a salsa, e gravado por artistas estadunidenses como Paul Simon e Michael Jackson.

Dentre os exemplos de diálogo entre as tradições africanas e o pop na música baiana, interessa-nos neste artigo, com base na análise do álbum *Pluralidade* (2007), do grupo Fantasmão,

4 Utilizamos sonoridade neste artigo com base no que é colocado por Trotta (2011, p. 63): “o resultado de combinações instrumentais (e eventualmente vocais) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento unificador”.

entender como o pagode baiano reconfigura a cena musical negra local por meio de mudanças sonoras e estéticas em diálogo com o pop, mas negociando com a tradição, assim como fazem o Ilê Aiyê, o Olodum e a Timbalada⁵, dentre outros. O pagode baiano constrói pontes entre o batuque, a chula, o samba duro, o funk, o trap e o rap, em “uma articulação de passado, presente e futuro” (Sodré, 2009, p. 122), apontando como as memórias são fundamentais para os fenômenos contemporâneos culturais da América Latina, mas trazendo versões atualizadas das histórias – como o funk carioca – e acionando a ideia de um “corpo-memória: superfície onde se desdobra a escrita de um povo” (Bona, 2020, p. 29). O pensador afro-francês Touam Bona (2020) propõe o conceito de *marronage* para pensar práticas de fuga, invenção e resistência. O pagode baiano, em sua articulação transatlântica diaspórica, trafeja por uma *marronage* sonora ao criar uma zona de experimentação estética e política, nas quais corpos e territórios periféricos se reinscrevem como protagonistas.

2 De onde vem esse pagode baiano?

Em uma brevíssima historiografia observamos que o pagode baiano tem sua origem em musicalidades ancestrais como cabula, chula, samba duro, entre outras variações do samba proveniente do Recôncavo baiano, e do encontro com vertentes mais urbanas em bairros periféricos de Salvador, especificamente o samba junino⁶, com uma marcação mais acelerada que o samba de roda. É a partir dos anos 1990 que o pagode baiano contemporâneo, denominado de pagodão, começa a ser moldado, com o surgimento dos primeiros grupos de sucesso midiático: Terra Samba (1991), Gera Samba (1992) – que posteriormente se tornou É o Tchan! (1996) –, Gangue do Samba (1992) e Patrulha do Samba (1996).

5 Banda formada em 1991, em Salvador, por Carlinhos Brown, cuja característica é ter o som do timbau como protagonista em um intenso diálogo com a cultura pop transnacional.

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

Estes grupos abriram portas para bandas como Harmonia do Samba (1998), Saiddy Bamba (1999), Parangolé (1998), Pagodart (2001), Psirico (2002), entre outras.

O gênero extrapolou as fronteiras da Bahia e alguns artistas que emergiram a partir do início da década de 2000 chamaram atenção pelo surgimento de novas possibilidades musicais. O groove arrastado, trazido pelo cantor e compositor Eddy, da banda Fantasmão, lançada em 2007, e que, posteriormente, criou o grupo Edcity, tem como principais características a desaceleração no andamento em comparação aos grupos anteriores e a ausência do cavaquinho, que até então era um instrumento essencial no pagode, mas que é substituído pela guitarra elétrica e por timbres sintetizados. O groove vira a chave do pagode baiano, inclusive influenciando expoentes como Léo Santana (ex-Parangolé), que coloca o gênero para trafegar entre o funk e o trap, e seu sucesso inquestionável, “Zona de Perigo” (2023).

Em 2024 outro pagode ficou em primeiro lugar nas plataformas de streaming: “Macetando”, de Ivete Sangalo e Ludmilla. Aliás, a cantora carioca também gravou “Pra te machucar”, mistura do pagode com o funk em parceria com ÀTTØØXXÁ, grupo do qual dois integrantes, Rafa Dias e Chibatinha, produziram o single “Me Gusta” (2020), da artista pop Anitta. O ÀTTØØXXÁ⁷, por exemplo, passeia entre a música eletrônica, o pagode baiano e o arrocha, e tem referências que variam entre o dubstep de Skrillex, o dance hall de Major Lazer, e o rap de Kanye West. Segundo Rafa Dias⁸, o pagodão do século XXI surgiu com o intuito de ocupar espaço na música pop e tocar nas pistas de dança do mundo todo sem causar estranhamentos. Nada mais pop do que isso.

Essa virada sonora no pagode baiano, a partir dos anos 2000, apresenta características marcantes que gostaríamos de pontuar: a) o uso de solos de guitarra em diálogo com solos percussivos; b) a negociação com gêneros afro-latinos como kuduro, reggaeton,

7 Em 2015 o produtor musical e DJ Rafa Dias se juntou ao guitarrista Chibatinha, ao vocalista e percussionista Oz e ao vocalista Raoni Knalha, dando origem ao Attooxa.

8 Entrevista dada ao jornalista e pesquisador Marcelo Argôlo em 2020, a qual faz parte das pesquisas sobre a cena musical de Salvador. Todas as falas de Rafa Dias neste artigo foram retiradas dessa entrevista.

dancehall, arrocha e samba reggae; c) a valorização de sonoridades de instrumentos como a bacurinha⁹ e o grave do surdo; d) a experimentação com timbres eletrônicos e sintetizados; e) a presença constante de referência ao trap e ao funk; f) o uso estratégico de redes sociais para a produção e circulação musical. Neste artigo, analisamos o pagode com base na perspectiva teórica de uma cena musical negra. Dialogamos com a noção de “aninhamento e duplicação fractal”, argumento de Will Straw (2014, p. 479), que descreve como uma cena pode emergir de outra cena, em um movimento em espiral.

Essas transformações sonoras não ocorrem de forma isolada, mas estão ligadas às territorialidades de Salvador. Dessa forma, buscamos compreender como o pagode – um dos gêneros mais populares nas periferias da capital baiana e da região metropolitana – contribui para a construção de uma narrativa sobre a cidade e articula os fluxos que compõem a cena musical negra em espiral. Entendemos o pagodão como elemento de empoderamento de corpos jovens negros periféricos, possibilitando a expressão de “uma corporalidade subversiva e disruptiva” (Pinho, 2005, p. 132) que ultrapassa os limites geográficos. Pinho (2011, p. 6) reconhece o pagode, assim como o funk, como “a representação da experiência popular racializada, da vida dos bairros pobres, periferias e ‘guetos’”.

Nos interessa compreender de que forma o pagode baiano, em suas sonoridades e performances, articula identidades e utiliza a cidade como recurso narrativo. Para isso, dialogamos com referências dos estudos culturais (Hall, 2003; Gilroy, 2001), mas priorizamos alguns eixos conceituais: cena musical (Straw, 2006), que nos auxilia a compreender como as práticas musicais se materializam na dimensão espacial, bem como as disputas e conexões que estruturam a circulação do pagode em Salvador; performance (Taylor, 2013; Martins, 2021), aqui entendida como repertório vivo de memórias inscritas no corpo; pop periférico (Pereira de Sá, 2021; Soares, 2015), que situa o pagode como prática musical

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

marginalizada e, ao mesmo tempo, produz novas centralidades estéticas; e diáspora (Gilroy, 2001; Rufino, 2019), que permite compreender os fluxos afro-diaspóricos nos quais o gênero se insere. Outros autores, como Regev (2013), no que se refere à música pop, e Collins (2021), à interseccionalidade, oferecem contribuições relevantes. Também achamos importante apresentar um debate sobre o groove como uma experiência corporal e coletiva do ritmo, em que microrrítmicas e síncopes criam movimento, prazer e identidade (Keil; Feld, 1994; Danielsen, 2006; Witek, 2016).

Ao tentar compreender as rupturas, negociações e diálogos que essa cena musical negra provoca na paisagem sonora, política e estética de Salvador, tomamos como estudo de caso o álbum *Pluralidade*, do Fantasmão¹⁰, um marco na transformação do pagode baiano. Nos interessa aqui trazer este grupo por algumas razões fundamentais: 1) a filiação ao pagode baiano, mas, sobretudo, pela atualização que fez do gênero, provocando uma reconfiguração sonora; 2) a introdução de uma abordagem política, trazida pelo cantor e compositor Eddye; 3) a desconstrução da estrutura machista e misógina que, de forma recorrente, é associada ao gênero; e 4) o processo da “reafricanização” (Risério, 1981; Pinho, 2005), que introduz novas disputas em torno das identidades forjadas na cultura negra da cidade.

Essa perspectiva nos possibilita entender essa cena musical como parte de uma continuação histórica e social do que começou a ser configurado em 1974 com o surgimento do bloco Ilê Aiyê (com o qual começamos este artigo), passando pelos rituais de candomblé, pelo ijexá dos afoxés, pelo samba de roda do Recôncavo baiano, pela *soul music* de James Brown e pelo reggae de Bob Marley, alcançando conexões contemporâneas com o funk de Anitta e com o rap de Emicida. Essas experiências estão conectadas e atravessadas por “noções de afeto, pertencimento, intensidades” (Gomes, 2023, p. 57), evidenciando como a música negra em Salvador se articula por fluxos culturais transnacionais e dinâmicas locais de resistência e reinvenção.

10 O Fantasmão, na época da gravação do álbum *Pluralidade*, era formado por Eddye (voz), Dalmo Cavaduras (bateria), Tony Bass (baixo), Gabriel Rangel e Darlan Cavaduras (percussão), Netinho Sisal e Salsicha (guitarras). A produção musical é de Paulo Batera.

3 Da tradição ao pop (periférico)

O pagode baiano é comumente associado ao samba junino, e isso nos sugere pensar como essas musicalidades são parte de “um mesmo sistema genealógico, a cultura negra” (Sodré, 2009). Esta nos parece uma perspectiva interessante para os estudos de som e música, haja vista que propõe uma reflexão sobre esses fenômenos culturais acionados com base em um lócus fraturado (Lugones, 2014). As referências aos sambas do Recôncavo e aos sambas da periferia de Salvador mostram que o pagode, como parte dessa cultura negra, evoca uma saudade ancestral (Sodré, 2017), mas transita por um espaço transnacional, dialogando com um repertório de sonoridades e referências diversas e alicerçado no idioma estético de uma música pop transcultural.

Ao trazer o rap, o trap, o rock e o funk para dentro dessa batida percussiva e sincopada, artistas contemporâneos reafirmam o pagode baiano como um gênero que é parte de uma territorialidade específica, ao mesmo tempo que opera um diálogo transcultural (Taylor, 2013). Neste sentido, é produtivo mobilizar a noção de performance como “ato de transferência”, conforme propõe Taylor (2013). No caso do Fantasmão, as performances vocais, corporais e visuais não apenas entretêm, mas também transmitem memórias sociais e históricas, inscrevendo na cena musical negra de Salvador conhecimentos que circulam pelo corpo. Essa perspectiva permite pensar o pagode não só como um gênero musical, mas como repertório vivo de memórias que atravessam o tempo e o espaço. O pagode baiano compõe o cenário das “territorialidades pop” (Soares, 2015) porque, ao mesmo tempo em que aciona características do samba de roda do Recôncavo – como as letras de duplo sentido e a ênfase na dança – também traz múltiplas apropriações de gêneros globais da música pop, criando um “diálogo cosmopolita com acentos locais” (Soares, 2015, p. 30).

As práticas musicais perpassam espaço e tempo de forma dinâmica, sendo moldadas por interações sociais em uma perspectiva múltipla (Harvey, 1992). No contexto da música pop, a

formação de grupos acontece tanto pela necessidade de pertencimento e reconhecimento quanto pela partilha do sensível, criada em redes de afinidades que articulam aspectos estéticos e sociais. Essas conexões articulam cenas musicais e reforçam identidades locais que se inserem em circuitos globais, conectando indivíduos em uma rede de “almas afins” (Janotti Júnior, 2014). Frith (1996, p. 276) argumenta que, a partir do século XX, a música pop¹¹ tornou-se uma das mais importantes ferramentas para entender “nós mesmos de forma histórica, étnica, classe social, gêneros e temas nacionais”. Nesta perspectiva, o pagode baiano articula múltiplas referências culturais, configurando-se como um espaço dinâmico de negociação entre o local e o global, entre a tradição e a contemporaneidade.

Regev (2013) propõe o conceito de culturas estéticas para explicar como diferentes grupos – organizados em círculos concêntricos e sobrepostos, sem fronteiras rígidas – têm distintos tipos de implicação em uma cultura estética. Esses círculos vão desde núcleos mais restritos, compostos por “experts” e fãs, até círculos mais amplos com ouvintes ocasionais e de conhecimento superficial. Neste artigo, interessa-nos discutir e tensionar as observações propostas por Regev (2013), especialmente sua ideia de que a música pop se “naturaliza” globalmente nas mais diferentes nações e afiliações étnicas.

Nesse sentido, o pagode baiano, ao se associar ao pop, busca prestígio em um campo mais global do que local, uma estética mais “familiar”, que procura estabelecer conexões com públicos diversos. O músico Rafa Dias exemplifica como o pagode dialoga com tendências internacionais, afirmando que a proposta sempre foi fazer uma música que se comunicasse com pessoas dos mais diferentes lugares:

[...] eu me lembro que existia um movimento que a galera estava chamando de *ghetto-tech*, que eram as músicas

11 Ao trazer o conceito de música pop neste artigo, pensamos em uma música surgida no século XX (Janotti Júnior, 2006), que se ambienta em um espaço midiático, em uma lógica mercadológica e, como coloca Shuker (1999, p. 7), em “uma mistura de tradições, estilos e influências musicais”.

do mundo. [...] como algo que fosse pra pista, ou que comunicasse com pessoas de outros lugares. E assim, musicalmente, a gente foi meio que recriando as células a partir de *beats*, uma música pop do mundo (Argôlo, 2024, p. 12).

Para Regev (2013), a música pop trafega por um amplo âmbito de práticas musicais e tem vários significantes em diferentes línguas e países, dependendo do ambiente sociocultural no qual ela é produzida. Dessa forma, o autor argumenta que a influência do pop, no que ele denomina de cosmopolitismo estético, inspira artistas das mais diversas práticas musicais em uma espécie de resistência simbólica ao lugar periférico que estariam submetidas no campo de produção cultural. No entanto, é preciso ponderar que o cosmopolitismo proposto por Regev (2013), ao mesmo tempo em que representa uma estratégia de visibilidade, aponta para uma adesão às estéticas globais, reforçando uma lógica hegemônica. Mas esses artistas e grupos também negociam seu espaço, num fenômeno que Bhabha (1998) chama de direito de expressão da “periferia do poder”.

Thiago Soares tem trazido importantes apontamentos na tentativa de pensar conceitualmente o pop como um termo que é parte de uma lógica de mercado inerente ao capitalismo tardio. Pensando a lógica do capital como basilar para a cultura pop, interessa-nos aqui a perspectiva que Soares (2015, p. 20) apresenta de investigar a música pop com base nas “problemáticas de valor, performance e territorialidades”. A construção de valoração, as experiências performáticas e os cenários urbanos que emolduram essas cenas musicais nos parecem possibilidades teóricas que permitem elucidar questões que Soares (2015, p. 21) enumera como: “geopolítica das sonoridades das indústrias da música; culturas que encenam em corpos musicais e ambientes banhados por música; sexualidades e performances de gênero em trânsito entre canções, espaços e afetos”. No caso da nossa investigação, é fundamental a perspectiva racial, já que tanto a territorialidade

quanto os artistas estudados dialogam com base em uma diáspora forçada, que gera uma desterritorialização e possibilita pensar em “um local que contrai, por metáfora espacial, o solo mítico da origem e o faz equivaler-se a uma parte do território histórico da diáspora” (Sodré, 2017, p. 92).

Outra perspectiva teórica que consideramos promissora neste artigo é a noção de música pop-periférica, proposta por Simone Pereira de Sá (2021). A pesquisadora define esse conceito como “um rótulo guarda-chuva, que abriga um conjunto de expressões musicais que compartilham sentidos estéticos amplos e são valorados negativamente por camadas da audiência e da crítica” (Pereira de Sá, 2021, p. 26). Assim sendo, Pereira de Sá (2021) acentua como as relações entre gostos, valores e música são fundamentais para compreender tanto as potencialidades quanto os limites desse termo, especialmente quando se trata de práticas musicais frequentemente marginalizadas no debate público.

A noção de música pop-periférica é aqui compreendida como a própria ideia de periferia como espaço de disputas simbólicas. Mais do que um rótulo para práticas musicais marginalizadas, o conceito aponta para um lugar de invenção estética. No caso do pagode baiano, trata-se de perceber como a periferia de Salvador se converte em centro produtor de tendências sonoras e performáticas, deslocando hierarquias tradicionais entre centro e margem.

A proposta é não pensar o pagode dentro de fronteiras rígidas e fixas, mas com base na sua fluidez, inserido em redes musicais amplas, atravessadas por tensões entre o local e o global. Compreender como o pagode baiano se articula com outras sonoridades classificadas como “pop-periféricas” protagonizadas por corpos dissidentes que, como afirma Pereira de Sá (2021, p. 146), “constroem novos imaginários para o funk, o rap, para o sertanejo”. O pagode, como outros gêneros classificados como periféricos, em diálogo com a indústria musical e com estéticas globais, passa a circular em plataformas digitais e disputar narrativas sobre gosto e pertencimento (Pereira de Sá, 2019). Esse movimento aponta

para uma reconfiguração estética e política da ideia de periferia, deslocando-a de um lugar de subalternidade para um espaço de invenção e afirmação de outras centralidades.

4 Que pagode é esse?

A presença do samba duro, do samba junino¹² e do seu ancestral direto, o samba de roda, é norteadora tanto do samba-reggae quanto do pagode baiano, não obstante as diferenças musicais entre eles. Ambos os gêneros têm fundamentos nas mesmas matrizes da música de tradição oral, são expressões de uma territorialidade urbana soteropolitana originada em décadas distintas, mas que se conecta na temporalidade espiralar de suas performances da negritude urbana.

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um páthos inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya* que não é inerente ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar Oceano indeterminado do tempo ancestral (Martins, 2021, p. 206).

No caso das músicas dos blocos afros e do álbum do grupo Fantasmão aqui em foco – e ao contrário de outros grupos de pagode baiano –, há uma aproximação temática nas letras: ambos difundem discursos de resistência e de denúncia do racismo e da opressão. Os elementos do pop global agenciados e as formas de combinação sonora desses elementos com as matrizes do samba são os fatores que os distinguem musicalmente e permitem

12 “O samba duro é uma das principais características do Samba Junino, por sua ‘pegada’ mais acelerada e corrida, através dos instrumentos essenciais a sua rítmica – timbal, tamborim e surdo, com a possibilidade de inserção de outros instrumentos musicais. Entretanto, muitos grupos tocam também samba de roda com os mesmos instrumentos musicais, ao fazer uma melodia mais cadenciada, acompanhado por palmas (os mais antigos utilizavam tabuinhas) e um refrão recorrente, deixando o samba duro apenas para o momento mais propício, ou seja, para o auge, quando desejavam fazer a poeira subir” (Melo, 2017, p. 20).

afirmar que se constituem em gêneros diferentes. A força marcante das frequências graves dos tambores é uma das características distintivas do samba-reggae, potencializando os aspectos percussivos que vêm dos sambas-duro e de roda, ao mesmo tempo em que estabelece conexões com a *bass culture* do reggae e de subgêneros como o dub. Já os grupos de pagode baiano, em geral, estruturam seus percursos melódicos baseados nas violas, com notas dispostas de forma sincopada e, muitas vezes, organizadas no formato canto principal – coro de resposta.

Sandroni (2010) define o samba de roda como um tipo de música e de dança que é praticado majoritariamente pela população afro-brasileira do estado da Bahia¹³, e traça alguns pontos de diferenciação entre o samba de roda baiano e o samba carioca, observando que:

O primeiro é a organização da dança, na qual a posição circular não é circunstancial, como nas “rodas de samba” comuns em muitas capitais brasileiras, mas intrínseca à definição do gênero: samba de roda. O segundo é o tipo de canto, que adere melhor ao modelo “responsorial” de canto coletivo, tantas vezes associado à música tradicional africana e afro diaspórica. Os praticantes de samba de roda são chamados de “sambadores” e “sambadeiras”, e não “sambistas” como nas demais localidades do país (Sandroni, 2010, p. 373).

Oriundo do Recôncavo da Bahia, o samba de roda chegou à capital baiana e às cidades de grande porte do estado nos processos migratórios, como verificou Rodrigues (2020). Posteriormente, foram originadas outras expressões culturais com base no samba de roda, como discutido acima.

De acordo com Lacerda (2016), o pagode baiano, ou pagodão, tem como primeira referência na cultura da música urbana o

13 Alguns nomes fundamentais do samba de roda de cidades do Recôncavo da Bahia são: Dona Dalva Damiana, de Cachoeira; Edith do Prato e Dona Nicinha do Samba, de Santo Amaro; e Dona Zelita, da cidade de Saubara. Todas as matriarcas atuam ou atuavam diretamente na produção cultural de suas cidades.

grupo *É o Tchan*, que promoveu a interseção de aspectos da música de tradição oral, como o samba de roda do Recôncavo, com elementos da indústria carnavalesca, como a cena de axé *music* e da música pop. Entretanto, a denominação “pagode” é anterior ao pagode baiano. Oliveira (2001) afirma que esse termo tem destaque na década de 1970 como forma de categorizar reuniões promovidas por sambistas. De igual modo, Lima (2016) nota que esse termo foi constantemente empregado para tipificar diversos movimentos que surgiram da música negra afro-brasileira, mais especificamente, os relacionados ao samba.

É importante para nosso estudo marcar a distinção musical entre o pagode baiano e o pagode surgido no Sudeste entre os anos 1980 e 1990 e bastante popularizado a seguir no resto do Brasil. Essa vertente musical, também chamada de pagode romântico, teve o samba carioca como matriz e suas letras falam, em sua maioria, de romance, de desilusões e de relacionamentos amorosos, tendo entre os principais responsáveis por sua popularização artistas como Almir Guineto e grupos como Raça Negra, Exaltasamba e Soweto.

Com uma sonoridade distinta, surgiu na Bahia, no início dos anos 1990, um dos mais representativos grupos de pagode baiano, o Gera Samba (posteriormente renomeado como *É o Tchan*), que teve a carreira alavancada nacionalmente com o hit “Melô do Tchan”. O grupo empregava o instrumental acústico tradicional no samba (percussão e cavaquinho) junto com bateria, teclados, baixo e guitarra elétricos, executando células de samba de roda e entoando letras de duplo sentido que estimulavam coreografias, enfatizando a sensualidade e a sexualidade.

A performance em círculo mencionada na definição de Sandroni (2010) sobre o samba de roda, que marca uma junção público-sambadores no ambiente da oralidade, não ocorre no pagode baiano, apresentado em espaços comerciais de shows, em que há contato visual frontal entre plateia e palco. Mas a dança indissociada da música ressurgiu em diferença, reposicionada, com a criação de movimentos específicos relacionados às letras das

canções dos grupos, a exemplo de “Na boquinha da garrafa”, do É o Tchan. Entendemos esse fato como uma interseção espiralar entre a temporalidade da imbricação dança-música da cultura oral com as estratégias de engajamento do corpo na música pop presentes em gêneros que vão do rock até o baião.

No pagode baiano, a presença de dançarinas/os se tornou quase obrigatória na década de 1990 em decorrência do modelo exitoso do É o Tchan. Outros grupos com o mesmo viés performático foram mapeados por Lima (2016):

Um trio de dançarinos, normalmente um rapaz negro, uma mulher loura natural ou tingida e outra negra, e um conjunto musical que incluía teclados, guitarra, baixo, cavaquinho, bateria e percussão (surdo, congas, timbales, pandeiro). Em seguida, as bandas incluíam também instrumentos de sopro que roubaram o destaque dos teclados. Atualmente, poucas bandas ainda trazem trio de dançarinos. Executam normalmente o mesmo repertório, cujas letras são facilmente assimiláveis, lascivas, não-românticas, sexistas, homofóbicas e racistas. Feitas para dançar, descrevem passos de dança marcados pelas batidas da bateria do rock (Lima, 2016, p. 65).

No começo dos anos 2000, o grupo Harmonia do Samba desvia-se da fórmula já muito repetida do pagode, deslocando a estratégia exclusiva do corpo feminino para corpos masculinos que até então não haviam sido muito explorados. É justamente a partir da virada do século que ocorrem as investidas mais arrojadas na instrumentação não convencional para o pagode e a desaceleração no andamento, que vai marcar o grupo aqui estudado. Interessa tratar brevemente dos desdobramentos das performances de pagode para contextualizar o Fantasmão nesse movimento de “reimaginação” do pagode baiano. Nessa perspectiva, Souza e Souza (2011) afirmam:

a banda que nos dá dimensão do marco dessas transformações culturais é Harmonia do Samba: saem de cena o rebolado das dançarinas sensuais que reiteravam o mito da democracia racial brasileira e entra em cena o rebolado viril de um cantor, Xanddy, a sensação triunfal do carnaval soteropolitano dos anos 2000 (Souza; Souza, 2011, p. 3).

Igor Kannário, que liderava o grupo A Bronkka, e Eddye, líder do grupo Fantasmão, podem ser considerados outros dois artistas fundamentais para compreender a mudança na representação da população periférica a partir do pagode baiano dos anos 2000, bem como o grupo Parangolé em sua formação original, que durou até 2007, e, assim como o Fantasmão, tinha letras tematizando problemas sociais. O Parangolé, posteriormente, passou por uma mudança de vocalistas e o tom das letras também foi remodelado, afastando-se do discurso inicial.

5 Esse tal de groove

“Groove arrastado”, “groove absurdo”, “groove sem limites”, “groove renovado” são definições-chave para compreender os conceitos estéticos empregados pelo Fantasmão. Tais definições aparecem em títulos de álbuns, de playlists disponibilizadas nas plataformas musicais e nas entrevistas dadas pelo então vocalista, Eddye, aos meios de comunicação especializados. Mas no que consistiria esse groove – e suas variadas adjetivações – defendido por Eddye? A definição de groove se transformou em um desafio para musicólogos, etnomusicólogos e psicólogos, embora suas principais pesquisas tenham se desenvolvido em três aspectos principais. O primeiro trabalha o groove como padrão e performance. O segundo parâmetro trata o groove como prazer e incentivo para o movimento. Já o terceiro evidencia o groove como um estado de ser (Câmara; Danielsen, 2018; Malone, 2022; Witek, 2016).

Nas últimas décadas, a teoria musical tem associado a expressão “músicas baseadas no groove” a gêneros musicais conectados

à música afro-americana, como jazz, R&B, soul, funk, disco e rap (Roholt, 2014). Ainda que o groove como prática estilística seja apontado como uma característica de estilos musicais derivados da música afro-diaspórica, como o samba e a salsa, essas tradições musicais usam outros termos para descrever os aspectos técnicos e performativos do groove como “balanço/ swingue” ou “bomba” (Roholt, 2014). Ou seja, o termo groove tem sido usado por pesquisadores e por aficionados por música para descrever a fundação e as qualidades estéticas dos gêneros musicais afro-americanos.

Uma das abordagens inaugurais do groove como conceito musical foi a de Keil e Feld (1994), os primeiros a abordarem o groove com base nas experiências da participação e da mediação musicais. Partindo de análises musicais do jazz, do blues, da polca, do rock, do rap, Keil e Feld (1994) procuraram compreender o groove com base nas experiências de participação e de mediação musicais em culturas dos Estados Unidos, Cuba, Grécia, Papua Nova Guiné e Nigéria. Trata-se de um argumento sobre a importância de se compreender a música baseada no corpo, por isso, as análises são focadas em performances musicais de artistas como Aretha Franklin, James Brown, Madonna, entre outros. Nestas análises, Keil (2010) trata o groove como nuances musicais diferenciadas, as quais são denominadas por ele como “discrepâncias participativas”.

Malone (2022) destaca que a performance do groove surge na dinâmica entre linhas musicais diferenciadas, geralmente criadas pela execução de dois instrumentistas diferentes. Para Keil (2010), ao invés de se identificar o groove como uma nota desviante da métrica musical, a tensão entre um instrumentista tocando nas batidas do tempo e outro tocando um pouco fora do tempo é o que criaria a sensação da música. De igual modo, Keil (2010) defende que artistas solo também conseguiriam criar o groove, na medida em que constríssem uma tensão entre o que é percebido como duas linhas musicais diferenciadas.

Por conseguinte, o groove tem sido associado aos desvios de padrões microrrítmicos, os quais envolvem tanto aspectos

temporais – tempo e duração – quanto sonoros – intensidade e timbre –, dos eventos musicais (Câmara; Danielsen, 2018). Desta forma, a dinâmica entre o microrritmo, a repetição, a síncope e o deslocamento rítmico seria constituinte do “modo de escuta do groove” (Danielsen, 2006, p. 177 *apud* Câmara; Danielsen, 2018, p. 4), no qual o tempo é estruturado de forma cíclica. Nesta perspectiva, quando uma pessoa “entra no ritmo” – em inglês, “the state of being in a groove” (Danielsen, 2006, p. 154) –, a experiência do groove não seria de característica temporal: “Não há distanciamento dos eventos musicais: estamos continuamente envolvidos na coprodução do groove, e, como consequência, o tempo dissolve-se” (Câmara; Danielsen, 2018, p. 5). Estar envolvido na coprodução do groove aponta, portanto, a importância do corpo para que o groove não apenas ocorra durante a execução musical, mas também possa ser compreendido e acompanhado pelo público (Witek, 2016).

Em uma tentativa de reflexão sobre a natureza participativa do groove, com foco nas respostas corporais de ouvintes e de dançarinos, Witek (2016) destaca que outra estrutura rítmica presente no groove – a síncope – também é fundamental para incentivar o público a movimentar seu corpo. Partindo da proposta de Danielsen (2006), a qual destaca como, no groove, os silêncios entre as notas musicais também criam seu ritmo, Witek (2016) defende que as síncopes abrem espaços na estrutura musical para o corpo ocupar fisicamente as partes silenciosas. Assim, “a síncope deixa o acento métrico musical acusticamente incompleto e, para o ouvinte, o corpo é o instrumento mais imediato e material com o qual a métrica pode ser completada” (Witek, 2016, p. 9). Ou seja, quando as respostas corporais estão sincronizadas com o ritmo, o corpo também é componente da estrutura musical ao preencher os espaços na linha rítmica (Witek, 2016). Na visão da autora, a mente e o corpo se estendem na música, considerando que a música é algo dado na experiência. Independe se o ouvinte está acompanhando a batida de forma explícita – movimentando-se – ou contida, o ritmo apresenta elementos de nosso processo cognitivo.

Por isso, Witek (2016) destaca que não existem fronteiras entre a mente, o corpo e a música, assim como o groove não consiste apenas em uma relação entre o cérebro e o mundo. Logo, trata-se de uma dinâmica criada com a interação entre a estrutura musical, o corpo, o movimento e a atenção. Isso porque ao dançarmos com outras pessoas, os movimentos corporais não estão apenas sincronizados com a música, mas também com os movimentos e os ritmos de outros corpos (Witek, 2016). Tais respostas corporais sincronizadas com as síncopes oferecem sensações de prazer e de satisfação durante a movimentação corporal que procuram completar a estrutura musical.

Como podemos observar, a síncope constitui um tema importante para os estudos de música popular no Norte e Sul Globais. Porém, para Freitas (2010), tais abordagens ainda são marcadas pelo viés etnocentrista de disciplinas da música europeia, o qual reforça a inseparabilidade entre métrica, altura, relação dissonância-consonância, acordes etc. nas análises acadêmicas da síncope. Freitas (2010, p. 141), em sua proposta de construção de uma “historicidade formativa do que seria uma síncope brasileira”, aponta como a síncope não seria um mecanismo homogêneo e rígido de análise musical que não sofre transformações de acordo com a produção musical local:

A *síncope* é também (ou muito mais) uma questão de *elocução*, um modo de expressar, assim, não é propriamente uma questão exclusiva da composição (notação, etc.), é um componente de interpretação e *performance*, um tipo de *pronúncia* ou *sotaque* que atua também (ou muito mais) no tecido rítmico dos “acompanhamentos” destas melodias (Freitas, 2010, p. 141).

De outro modo, Freitas (2010) critica a definição de síncope orientada pela música erudita ocidental, a qual vê o ritmo sincopado como irregular e contraposto ao ritmo regular. Para o autor, tal argumento acadêmico seria uma visão equivocada e etnocêntrica das dissonâncias sincopadas:

Sincopar não é algo “do outro”, não é um “não-belo” ou uma “discordância” ingenuamente entendida como uma escolha que, jogando contra o patrimônio, seria “indesejável”, “proibida” ou mesmo uma “contravenção ao ocidental”. O conceito é bem mais nuançado e dinâmico. “Dissonâncias sincopadas” são forças de movimento e contraste, são estímulos contrários, medidas de equilíbrio, dinamismo e risco que dotam o discurso de expressividade, agudeza, engenho e interesse. O fato do acento dissonante ser fruto de uma relação (e não algo em si) não se confunde com “cacofonia” ou “anormalidade” (Freitas, 2010, p. 133).

Tais perspectivas foram empregadas por Brandão (2021), em revisão crítica sobre o capítulo “Premissas musicais” do livro *Feitiço Decente* (2013), de Carlos Sandroni (2013). Neste livro, Sandroni (2013) apresenta as transformações sofridas pelo samba carioca na virada dos anos 1930, concentrando-se na síncope brasileira, uma característica definidora não apenas do samba, mas da música brasileira em geral. No argumento de Sandroni (2013), embora o termo seja adotado por músicos e acadêmicos para tal definição de música brasileira, seu uso seria descontextualizado de sua origem da música europeia. Logo, para o autor, tal uso da síncope não faria sentido para se compreender os mecanismos da música brasileira.

Embora Sandroni (2013) traga importantes contribuições técnicas e teóricas em relação ao samba, sua discussão apresenta deslizos metodológicos e musicais, de acordo com Brandão (2021). Ainda que Sandroni (2013) reconheça a importância do “discurso nativo” sobre a síncope, ele desconsidera a importância do termo na historiografia da música brasileira (Brandão, 2021). Para o musicólogo brasileiro, por mais que o uso do conceito consista em uma orientação da musicologia europeia sobre as práticas musicais do Sul Global, “[...] ele corresponde a uma realidade objetiva, representa uma gestualidade da música brasileira, tem função prática e pedagógica” (Brandão, 2021, p. 12). Ou seja, suas análises reforçam preconceitos de amadorismo em relação aos compositores e instrumentistas da música popular (Brandão, 2021).

Outro equívoco de Sandroni (2013), segundo Brandão (2021), consiste na interpretação rígida da síncope, ou seja, ela seria um prolongamento de uma nota em tempo fraco sobre um tempo forte, criando “[...] uma instabilidade momentânea em relação à métrica subjacente” (Brandão, 2021, p. 12). Em sua crítica, Brandão (2021) destaca que, quando Sandroni (2013) ressalta essa quebra entre a síncope e a métrica musical, o termo reforçaria a ideia de quebra de norma. Ainda para Brandão (2021), ao abordar a “síncope característica” brasileira e sua presença marcante no samba, Sandroni (2013) conclui que ela seria uma regra e não uma exceção. Brandão (2021), direcionado por Freitas (2010), destaca que a premissa de que, na música europeia, o ritmo da síncope é indissociável da harmonia precisa ser avaliada e contextualizada com cuidado segundo as práticas musicais estudadas. Assim, para Brandão (2021), não faria sentido uma crítica ao conceito de síncope no samba, como a de Sandroni (2013), sem uma análise concreta de harmonia, de técnicas de vocalização e de constituição de melodias.

Reforçamos que nossa perspectiva, guiada pelas premissas de Freitas (2010) e Brandão (2021), não adota uma visão rígida e pura da síncope. Além disso, os estudos de performance de Leda Maria Martins (2021) apresentam proposições importantes para repensarmos o groove.

Em uma busca de compreensão das conexões entre corpo, tempo, performance, memória e constituição de conhecimentos, Martins (2021) apresenta as perspectivas de “oralituras” e tempo “espiralar” para romper com os modelos eurocêtricos da superioridade da mente em relação ao corpo, da cultura em relação à natureza, da escrita em relação à oralidade, dos corpos e saberes europeus em relação aos corpos e saberes negros e indígenas. As “oralituras” seriam grafias do conhecimento inscritas nos gestos, nos movimentos, nos ritmos e timbres das técnicas vocais para compreender como nas culturas africanas, diaspóricas e indígenas a escrita e a oralidade se confundem. Por “espiralar”, Martins (2021) se refere à temporalidade curva que sincroniza passado, presente e futuro na performance. Podemos compreender essa

temporalidade, caracterizada por “movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração” (Martins, 2021, p. 63), também na percepção temporal de um “eterno presente” (Witek, 2016, p. 154) durante o estar no modo de groove.

Martins (2021) alega que o corpo e seus movimentos, sincronizados com o presente, o passado e o futuro, evidenciam a ancestralidade. Tal princípio organiza as relações sociais, religiosas, culturais, éticas e estéticas de culturas africanas e afro-diaspóricas, como destacado no trecho da entrevista de Eddye ao site *Visão do Corre*:

Eu tenho uma frase que diz assim: “vai segurando esse legado, eu sou Edcity, o verdadeiro groove arrastado”. E o groove arrastado se caracteriza, além da parte instrumental, nessas questões sociais sobre negritude, desigualdade, preconceito, resiliência e fé. Minha história e minhas músicas são inerentes a essa realidade das periferias (Melo, 2022).

Na passagem acima, Eddye aponta que o groove arrastado é constituído de conceitos basilares e formas de organização relacionadas aos saberes africanos e afro-diaspóricos. Tais saberes conectam presente, passado e futuro, valorização de espaços periféricos e corpos negros, ancestralidade e resistência, comunidade e afetividade.

6 Do samba duro ao groove arrastado

Nascido em Pojuca e criado em Catu, duas cidades da região metropolitana de Salvador (RMS), Edcarlos da Conceição Santos, artisticamente conhecido como Eddye, começou na música por influência do pai, que tocava nos famosos sambões da Região Metropolitana de Salvador (RMS). Em entrevista ao podcast

BahiaCast¹⁴, o artista discorre sobre a referência musical paterna, sinalizando o sambão – ou samba duro – como uma das influências primordiais para compor o trabalho que apresentaria desde o início da carreira. Eddye passou por diversos grupos, mas o CochaBamba foi o que lhe deu destaque e fez com que fosse convidado para atuar na banda Parangolé¹⁵, na qual ficou por dois anos e emplacou diversos hits como: “Sacode a Laje”, “Tome Baculejo” e “Ai Delícia”.

A banda Fantasmão (2007) começou a ser gestada ainda na fase do Parangolé, e o nome surgiu de uma conversa com o músico Adriano Nenel, que aventou a possibilidade de um bloco carnavalesco *sui generis* que sairia com o trio coberto e com uma banda que não apareceria durante o percurso, apelidando de trio fantasma. Eddye revelou que, ao pensar em montar uma banda da qual seria o vocalista principal, resolveu adotar a sugestão de Nenel e denominou o grupo de Fantasmão. Segundo ele, a proposta de pintar o rosto dos músicos de branco e o uso do figurino inspirado na mortalha¹⁶ carnavalesca ocorreram para caracterizar o “fantasma” e deixar corpos e rostos mais ocultos¹⁷. Não há uma conotação política intencional na concepção visual da banda, mas também não há como não associar essa identidade visual a uma crítica aos *black faces*¹⁸.

Em 2008, o Fantasmão lança seu primeiro álbum, intitulado *Pluralidade* (Figura 1), com dezenove faixas, cujas letras ora trazem à cena os problemas raciais do Brasil, as religiões afro-brasileiras e questões da violência e da falta de oportunidades na periferia de Salvador; ora tratam da festa, da diversão e de outros temas

14 Podcast dedicado à música e apresentado pelo vocalista da banda de reggae Adão Negro Serginho Santos. Disponível em: https://www.youtube.com/live/1qhyF8nkst8?si=_Kk2OtEzzAxa7-95. Acesso em: 12 mar. 2024.

15 Formada em 1997, é uma das principais bandas de pagode da Bahia. Teve entre seus membros Léo Santanna. Atualmente é liderada por Tony Salles.

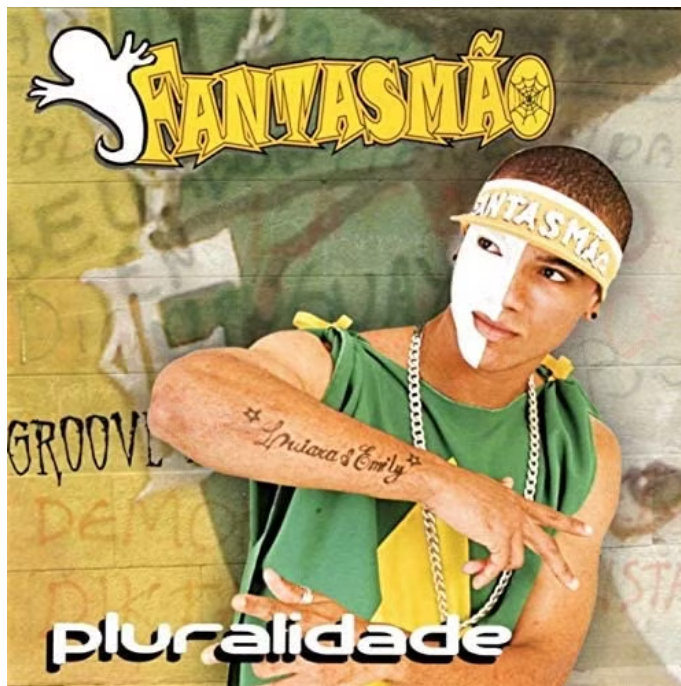
16 Os abadás tomaram o lugar da mortalha de forma expressiva nas ruas do carnaval de Salvador a partir dos anos de 1980, entretanto, os blocos afro mais tradicionais mantiveram a vestimenta característica. Segundo Clarissa Xavier (2009, p. 212), “as mortalhas, têm origem numa fantasia, a de morto, e que, na qualidade de vestimenta, era uma forma de contradizer pelas roupas a grande alegria com que se desfilava”.

17 Entrevista dada ao Jornal *A Tarde* em 10 jan. 2008.

18 Uma prática ligada à ridicularização de pessoas negras que surgiu nos Estados Unidos no final do século XIX.

ligados à alacridade que potencializa a existência afro-diaspórica, segundo Muniz Sodré (2017)¹⁹.

Figura 1 - Capa do álbum *Pluralidade*



Fonte: Disponível em: <https://www.letras.mus.br/fantasmao/discografia/pluralidade-2007/>. Acesso em: 13 mar. 2024.

A canção “Conceitos”, de Eddy e Mateus Pereira Machado, que abre o álbum, apresenta, desde a sua introdução, a proposta de uma sonoridade híbrida da banda, em que a percussão soa inicialmente, mas cede lugar a timbres distorcidos de guitarra antes mesmo da entrada da letra. A música propõe “um conceito” em lugar do preconceito contra moradores da periferia: “Com um conceito renovado / andaré nossa nação / sou filho de preto / quero respeito / quem mora no *gueto* / não é ladrão” (Conceitos, 2007, grifo nosso). A faixa também denuncia a violência com base nas territorialidades soteropolitanas, fazendo referência direta a nomes de bairros da cidade que representam esse “gueto” e utilizando o topônimo do bairro periférico de Castelo Branco em uma ironia sutil relacionada ao racismo: “No Lobato, na Fazenda Coutos / No Retiro,

19 Para Sodré (2017), a alacridade/alegria (ayó, em iorubá) é fundamental na existência nagô, “uma potência ativa”.

quem atirou? / Eu quero saber quem pintou / O Castelo de Branco" (Conceitos, 2007). Podemos relacionar "Conceito" com o clássico do samba-reggae "Sou Negão" (1986), do compositor Gerônimo, que carregava um discurso auto afirmativo de negritude e questionador acerca das diferenças sociais entre brancos e negros, assim como com o rap "Periferia é Periferia", dos Racionais MCs.

O conteúdo das letras com influência da dicção do rap, o uso de sintetizadores com timbres agudos – alguns dos quais vão soar quase idênticos em outras faixas –, as guitarras com características do *rock n'roll*, a percussão do pagode baiano e a desaceleração das células do samba duro dão unidade ao álbum e corroboram para as definições com que Eddye, vocalista, guitarrista e líder do Fantasmão, nomeia seu som: o groove arrastado ou pagode diferenciado. Trata-se de uma expressão com notável complexidade rítmica na forma de síncope, como ocorre também no funk, no rap e na música eletrônica, gêneros que afetam o corpo estimulando a dança. O groove arrastado emerge como manifestação do tempo espiralar, evocando outros gêneros diaspóricos e reconfigurando o pagode baiano por meio da desaceleração no andamento e da "presença" em diferença do "ausente" cavaquinho, cuja função no arranjo é executada por timbres sintetizados e pela guitarra, como na faixa "Gueto". As guitarras de *Pluralidade* transitam entre o papel do cavaquinho no samba e os modos de tocar do rock, principalmente os melismas e as técnicas de guitarristas como Jimi Hendrix.

Desde a primeira faixa, o Fantasmão produz discursos que situam uma paisagem específica de Salvador – a dos bairros periféricos – e que se referem diretamente aos habitantes desses locais, propondo uma identificação com os problemas citados nas canções – fome, violência, desemprego e racismo. Para Lopes (2013), o grupo tem como estratégia o cruzamento de raça e classe como marcadores sociais essenciais para criar o sentimento de representatividade no ouvinte negro e periférico. Nossa percepção é de que a banda promove a sensação de inclusão por meio de expressões que colocam a audiência como parte de uma "galera" ou de

uma comunidade. Isso se materializa, por exemplo, na presença do pretoguês (Gonzalez, 2020), com letras que agenciam expressões populares, palavras de origens africanas e gírias usadas pelas camadas populares. Os versos, além de representarem uma resistência ao colonialismo linguístico, também trazem a curvatura do tempo espiralar da ancestralidade para o presente.

Canções como “Zé Mané”, “Viola”, “Massa”, “Black Power”, “Não fique parado” e “Farinha” são um convite à diversão e estão em sintonia com a proposta de alacridade, fazendo do álbum um produto pop para os trios elétricos e festas carnavalescas, valorizando a levada (o groove arrastado) e apresentando uma grande carga de renovação nos timbres em relação à instrumentação tradicional do samba. A esse respeito, cabe apontar que não são apenas os instrumentos do mundo pop-rock e da eletrônica que atualizam o leque de timbres do samba. Em “Farinha”, por exemplo, ouve-se triângulo e sanfona, com direito à citação do clássico “Asa Branca” ao final. Além disso, algumas dessas canções trazem letras sobre a proposta musical do grupo. Os versos de “Viola”, por exemplo, explicitam esse aspecto: “Viola envolvente, fazendo o quadrado / Levanta a galera no *groove arrastado* / Tem que ser viola [...] Viola suinga a galera se joga / no som dessa banda que *mudou a história* / Tem que ser viola” (Viola, 2007, grifo nosso). Em “É massa”, o discurso sobre a própria música retorna e a Salvador da festa se desenha por meio dos personagens típicos do Carnaval:

Eu vou passando, suingando, arrastando toda massa /
Essa galera é massa [...] / Esse som que balança meu povo
é batida de gueto / Começou na minha linda Bahia foi lá
pro estrangeiro / Da mocinha que quer quebrar / do rapaz
que quer sambar [...] / A minha pipoca, o camarote, o povo
do meu bloco é massa / [...] O Fantasmão que é massa! / E
o vendedor de cerveja com a caixa na cabeça é massa / O
catador de lata é massa (Viola, 2007).

Aqui vemos que a proposta foi abrir mão de uma reflexão crítica acerca de certas desigualdades entre os personagens: o folião

que apenas se diverte na festa e trabalhadores como o vendedor que carrega o isopor, o catador de latinhas e mesmo o músico cujo som vem do gueto. Percebem-se ambivalências no discurso poético do álbum. Na letra em questão, o cenário carnavalesco é construído como um território “massa” – gíria empregada, nesse caso, nos sentidos de positividade e de multidão. Em outras letras do disco, o racismo, a condição periférica excludente e de falta de oportunidades são abordados em tom de denúncia ou de conselho contra o ingresso na criminalidade e contra a traição, como em “Conceito”, “Sou da Ralé”, “Esculacho”, “Um dom”, “Eu sou negão”, “Dali” (corruptela da expressão “dá-lhe”), “As ruas do Pelô” e “O mal contamina”. Esta última, com vocais diretamente ligados ao rap e um arranjo entre os que mais se aproximam, no álbum, das formas tradicionais do samba.

Não há uma predominância do valor da festa nem do valor da denúncia político-social da discriminação racial em *Pluralidade*, que transita por discursos múltiplos em torno da cidade e dos seus contrastes, encenando espaços, afetos e sonoridades. Temas recorrentes nas faixas – a música, a festa, a periferia, a desigualdade, a religião – ganham vieses variados, nesse que é um dos primeiros discos de pagode baiano a tratar mais explicitamente dos problemas enfrentados pela população negra periférica. Em “Black Power”, por exemplo, o tema é o cabelo black que vai “solto”, que “balança” e que é exaltado como uma afirmativa de valorização estética sem passar pela denúncia explícita de racismo.

Também a temática metafísica é ambivalentemente abordada com expressões de uso corrente referentes ao catolicismo, como “voz de Deus” (em “Selva de Pedra”), ou “o sentido dessa vida tá dentro de você” (em “O mal contamina”), “os que confiam no senhor são como um Monte Sião que não se abala, mas permanece para sempre” (em “Sou da Ralé”), “Deus proverá” (em “Esculacho”), “O pão nosso de cada dia” (em “Gueto”), de um lado; e referências diretas ao candomblé, de outro, como na canção “Orixás”, em que se ouve: “Eu sou da vibração de Oxalá / A rainha do mar é Iemanjá / O deus da guerra é Ogum / Toca atabaque pra ele vai! / A sedutora é Oxum /

Toca ijexá pra ela dançar / Vai com a força dos orixás” (Orixás, 2007). Ao final da gravação, vale pontuar, ouve-se a frase “segura na mão de Deus e vai” (Orixás, 2007), confirmando os trânsitos por caminhos entre referências de matriz africana e do senso comum.

O álbum termina com a faixa “Rumpilé” – nome de um dos tambores tocados no candomblé –, cuja letra também faz menção aos atributos e poderes dos orixás e cita de forma afirmativa a denominação “macumba”, expressão usada de maneira derrisória em situações de racismo religioso, mas ressignificada pelo povo de santo. O cruzo de instrumentos tradicionais do samba com os instrumentos elétricos, eletrônicos e de gêneros como o baião e o xote; o trânsito entre o engajamento e a alacridade; o discurso politizado, mas não-programático das letras – atravessado tanto pela consciência política quanto pelo senso comum – situam o álbum em um lócus que Luiz Rufino (2019) chama de encruzilhada-mundo.

A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades [...] O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem [...] O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo e força vital (Rufino, 2019, p. 18).

Em “Eu Sou Negão” – um pagode de groove arrastado em diálogo com o samba-reggae e que traz solos de guitarra em destaque na mixagem, dando um acento *rocker* – os sentidos de transgressão e de inclusão ficam bastante explícitos na sonoridade e também na letra:

Fantasmão quebrando todas as barreiras do preconceito!
//Eu sou da favela, eu vim do gueto/ Batendo na panela /

Derrubando preconceito. / Pra você que pensa que negro correndo é ladrão / Tem branco de gravata roubando de montão. / *Mas pra você eu mando um samba / Que não tem classe não tem cor / Ele vai bater em seu peito e despertar o amor.* / Eu sou negão, eu sou do gueto / E você quem é? / Sou Fantasmão, eu sou do gueto / E você quem é? // Eu vim de lá, de lá eu vim / Não foi tão fácil chegar aqui. / *Esse microfone é meu armamento / Sou fantasmão, estou pronto pro arrebento* (Eu sou negão, 2007, grifo nosso).

Também a letra de “Gueto” vai nesse sentido: “A batida vem do gueto / Eu te dou o meu respeito / Porque *não rola preconceito*” (Gueto, 2007, grifo nosso). Bairros periféricos (o gueto), a “avenida” da festa carnavalesca e também os pontos turísticos são territórios que compõem a cidade construída no álbum *Pluralidade*. A periferia ocupa o lugar de berço da música e de cenário de desigualdades, como é usual nas canções em tom de protesto de gêneros como o rap e o rock, enquanto a folia “massa” acontece na avenida e faz abstrair das agruras do trabalho informal de vendedores e catadores. Já a abordagem de “As ruas do Pelô” exalta musicalmente a identidade nordestina – presente no som do triângulo e nos solos do pandeiro – e faz uma crítica sutil aos slogans “trate bem o turista” ou “sorria, você está na Bahia”:

As ruas do Pelô / Estão cheias de gringo, / Que lindo / Será que o meu povo / Está sempre sorrindo [...] / Dê a cara pra bater / E fala a verdade / Dê a cara pra bater / E mostre a cidade / Que chora que chora, que chora a verdade / Eu quero ver meu povão Nordestino [...] / Indo pra frente correndo atrás / Mostrando pra eles / que somos iguais / e por isso que eu falo, falo, falo / Eu falo mesmo [...] (As ruas do Pelô, 2007, grifo nosso).

A força da oralidade está presente em *Pluralidade* e é percebida na demarcação da territorialidade, na contação de histórias do cotidiano e na denúncia das mazelas sociais que afetam a população

periférica, aparecendo como um dos elementos basilares para a expansão dessa sensação de pertencimento. Aqui o ouvinte é apresentado a uma vivência semelhante àquela que se experimenta no cotidiano, com músicas que trazem o nome de alguns bairros periféricos de Salvador e criam uma conexão afetiva, de proximidade com a música, tudo isso envolto em uma sonoridade já conhecida (o pagode), mas com referências que fogem do comum naquele cenário esboçado inicialmente por grupos como É o Tchan.

A poética do Fantasmão rememora a tradição oral dos griots, grupo de músicos, poetas e contadores de histórias da África Ocidental, que eram designados a perpetuar histórias, cantigas e outros saberes com base na tradição oral. Essa tradição oral, presente nas sociedades africanas, aparece em outros moldes na cultura afro-brasileira, especialmente no que toca a música negra brasileira, com artistas como Jorge Ben Jor, Racionais MCs, Gilberto Gil, além dos blocos afro da capital baiana. E mais uma vez aqui destacamos como essa ancestralidade é acionada não apenas como a repetição de uma tradição, mas como uma “memória continuada” (Sodré, 2017) nas sonoridades afro – diaspóricas. Para Leda Maria Martins (2021),

Nas encruzilhadas dos saberes que transitam com os povos das diásporas, a memória desse conhecimento foi transportada das Áfricas às Américas pelas práticas corporificadas. Nelas, em seu aparato [...] em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios epistemológicos, textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua, mas transcriada, África (Martins, 2021, p. 208, grifo nosso).

Outro marcador importante na trajetória do Fantasmão é o acionamento de referências plurais que demarcam qual ancestralidade o grupo se propõe a trazer em sua performance, unindo referências das vestes dos blocos afro de Salvador, o flow do rap dos Racionais MC, os tambores do candomblé e as guitarras características do rock. Sua proximidade com o passado não

torna o Fantasmão um grupo preso à uma temporalidade longínqua. Ao contrário, o grupo capta a ancestralidade, modela à sua forma e cria um corpo sonoro e cancional conectado com a contemporaneidade.

Em suas dezenove faixas, o álbum *Pluralidade* passa pela crítica ao sistema excludente, pelo ímpeto de agregar os ouvintes por meio da redução dos preconceitos e do conagração, pela celebração da festa. Esses movimentos sinalizam para uma adesão ao pop e ao mesmo tempo revelam um desejo de inaugurar um discurso politicamente posicionado até então pouco usual na esfera do pagode baiano. Esse discurso se dá construindo também uma imagem de cidade que inclui os bairros do centro em duas canções – a alegre avenida de “*É massa*”, e a crítica à postura sorridente da população local no ponto turístico em “*As ruas do Pelô*” –, mas que, na maioria das canções, configura imagens da “favela” e do “gueto” como sinônimos de periferia, ora em associação às mazelas enfrentadas por seus habitantes e aos riscos da adesão à criminalidade, ora como celeiro da música do grupo e da criatividade.

É possível compreender que o trabalho encabeçado pelo Fantasmão amplificou questionamentos e discursos para além do universo dos blocos afro. Também abriu precedentes para uma série de experimentações que ocorreriam na música pop (periférica) baiana – em especial no pagode –, como a popularização do “pagofunk” (mistura de pagode baiano e funk), que até hoje gera uma série de debates por conta do teor das letras – antes cheias de eufemismos e duplos sentidos – que passaram a falar explicitamente de sexo, objetificando mulheres e partindo para uma representação social que reforça o patriarcado. Surgiu também o pagotrap (mistura de pagode baiano e trap, um subgênero do rap), com músicas que igualmente trazem a ostentação de bens materiais e o sexo como assuntos principais.

Credita-se ao Fantasmão a inauguração de uma crescente de músicas que contêm em suas letras a denúncia social, como o grande sucesso do Psirico, “*Firme e Forte*” (2010), que trata das dificuldades que a população periférica enfrenta na busca por moradia

digna. A Dama, cantora de pagode que surgiu na segunda metade da década de 2010, também passa por essa influência (direta ou indireta) do grupo, com letras e posicionamentos que questionam o papel da mulher na sociedade e nas letras de pagode, além de subverter os papéis de gênero tão comuns no estilo, compondo um repertório ambivalente. Além disso, outro tópico que passou por uma crescente foi a autoafirmação positiva de negritude, como ocorre na música “Negro Lindo” (2011) do Parangolé, que também nos ocorre associar a uma referência importante: a canção “Negro é Lindo” (1971), de Jorge Benjor.

Assim sendo, o álbum *Pluralidade* integra o leque da música afro-diaspórica, uma música heterogênea, caótica, que abraça múltiplas possibilidades de linguagens, que é plural, como anuncia o título do disco. Pode-se perceber a importância do Fantasmão – e principalmente do álbum *Pluralidade* – na popularização de um “pagode de protesto” e dos discursos de denúncia social, além de sua influência direta no surgimento de grupos que posteriormente carregariam o mesmo groove e o teor de contestação em suas letras e performances, sendo o ÀTTØØXXÁ e o Afrocidade exemplos mais diretos dessa influência. Nessa análise, percebemos como o pagode baiano aciona uma rede de música pop-periférica brasileira (funk carioca) e afro-diaspórica (trap, rap, rock) acentuando como o gênero transforma o cenário da cena musical negra baiana estabelecido a partir dos anos 1970, mas, como coloca Gomes (2023, p. 58), sublinhando a importância política dos afetos, responsáveis pela forma “como formamos alianças afetivas e políticas, e como engajamos nas possibilidades de transformação”.

7 Inconclusões

Procuramos discutir ao longo deste artigo como as espirais do espaço e do tempo promovem pontos de contato no âmbito das músicas pop-periféricas e afro-diaspóricas, reverberando operações que acionam simultaneamente ancestralidades e elementos do pop na cena musical negra de Salvador. Percebemos que o

pagode baiano reconfigura a cena de samba com base em mudanças sonoras e estéticas alinhadas com o pop, mas sem abrir mão de elementos da tradição, integrando e ecoando, assim, um fluxo de operações criativas que tem suas bases no modo de associação de sons diaspóricos inaugurado com o samba-reggae dos blocos afro nos anos 1970. Ao estabelecer conexões que se movimentam pelo Atlântico Negro, o gênero entra no “circuito de globalização cultural”, cria novos “idiomas estéticos” (Regev, 2013) e atualiza termos como reafrikanização, pensada como um “marco, aberto e policêntrico, de referência dessas lutas políticas pela representação em torno do negro, do corpo negro e da atualização local de padrões mundiais de reconfiguração identitária afrodescendente” (Pinho, 2005, p. 128).

Ao analisar mais de perto o álbum *Pluralidade*, observamos como o pop é parte da construção das sonoridades da rede musical afrodiaspórica, mas principalmente como a música interliga o Atlântico negro e se constitui em um “elemento central e fundamental” (Gilroy, 2001) das articulações que recombina e configuram a cultura negra transnacional. Há no Fantasmão o mesmo senso de comunidade que Muniz Sodré (2017) nos aponta em referência a sociedades africanas. Afinal, ao acionar em suas canções a periferia, questões raciais e de classe, o grupo articula tanto nas letras como na sonoridade um sentimento de pertencimento da juventude negra periférica de Salvador com relação a juventudes negras de outras cidades e países que cruzam o Atlântico negro. Como defende Luiz Rufino (2019),

[...] a diáspora africana é uma encruzilhada, acontecimento marcado pela tragédia, mas ressignificado pela necessidade de invenção. Assim configura-se também como um acontecimento que vem entrecruzar inúmeros saberes, recolhe-se os muitos fios das experiências negro-africanas que foram desalinhados forçadamente para realinhá-los [...] A diáspora africana é trânsito contínuo, é curso que se constitui de forma ambivalente, é, ao mesmo tempo,

experiência de despedaçamento e de reconstrução [...] (Rufino, 2019, p. 100).

Há também na trajetória do Fantasmão a repetição, por parte dos meios de comunicação convencionais, de uma série de pre-conceitos que circundam a valoração da música pop-periférica brasileira. Apesar da projeção nacional e do *status* de fenômeno da internet, o grupo não era reconhecido pela mídia tradicional, como mostra uma reportagem²⁰ de 2009 da revista *Trip*. Abre-se o questionamento do porquê Mallu Magalhães (artista contemporânea ao grupo) era considerada uma “artista da internet” enquanto o Fantasmão era ignorado, ainda que tivesse números mais expressivos de consumo e maiores fãs-clubes. A título de comparação, a revista apresenta alguns números que são bastante representativos na compreensão do tamanho do fenômeno que o Fantasmão tinha no final dos anos 2000, com 810 comunidades no Orkut e 790 mil visualizações em seu vídeo mais visto, enquanto Mallu possuía 140 comunidades na mesma rede social e somava 532 mil visualizações no vídeo mais visto. Apesar de sua maior expressividade numérica, o Fantasmão contava com apenas sete artigos na mídia tradicional, enquanto Mallu possuía 77 na mesma época. Esses dados ajudam a traduzir a resistência da mídia hegemônica com os produtos da cultura pop-periférica.

Ao discutir o lugar do álbum *Pluralidade* na cena musical negra, queremos evidenciar a potência e a diversidade dessa música pop-periférica e como ela possibilita determinadas experiências ancoradas em um processo de valoração e de identificação que vai estabelecer posições e estratégias a partir das territorialidades, que, ao lado do valor e da performance, tornam-se uma chave para entender a música pop como “uma articuladora de tessituras urbanas reais e ficcionais, a partir de vozes e corpos que se materializam entre redes de sociabilidade”. (Soares, 2015, p. 21). O álbum amplia o horizonte estético, social e tecnológico do pagode baiano ao se posicionar, principalmente, como pop, sem perder

²⁰ Disponível em: <https://marketingmusical.blogspot.com/2009/02/mallu-magalhaes-e-o-fantasmao-revista.html>. Acesso em: 13 mar. 2024.

atravessamentos que perpassam a relação com a tradição do samba duro, propondo novas experimentações, como o groove arrastado e o emprego de timbres não usuais no samba.

Ao trazer o pagodão para pensar as relações da cena musical negra baiana com a música pop, nossa ideia é estabelecer alguns parâmetros para pensar como esses produtos culturais articulam questões como territorialidades, valor, raça, sexualidades, gênero e classe dentro dessas redes musicais pop-periféricas brasileiras e afro diaspóricas. Nesse viés, nosso objetivo é contribuir com as pesquisas de som e música, sem obliterar como essas experiências estão conectadas a “processos de engajamentos e lutas identitárias contemporâneas” (Gomes, 2023, p. 62).

Referências

AS RUAS do Pelô. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Compositores: Eddy; F. D. Costa; L. A. dos Santos. *In: Pluralidades*. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Salvador: Molejo Produções, 2007. CD, faixa 17.

ARGÔLO, M. **Pop Negro SSA**: cenas musicais, cultura pop e negritude. Salvador: Edições MAC, 2024.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONA, D. T. **Cosmopoéticas do Refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BRANDÃO, R. A. L. “O que as mãos não ousam tocar”: revisão crítica das “Premissas Musicais” do livro *Feitiço Decente* de Carlos Sandroni. **Rev. Tulha**, Ribeirão Preto, v. 7, n. 1, p. 9-32, jan.-jun. 2021.

CÂMARA, G. S.; DANIELSEN, A. Groove. *In: REHDING, A.; RINGS, S. (org.). The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 1-27. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhnb/9780190454746.013.17>. Disponível em: <https://academic.oup.com/edited-volume/43665/chapter-abstract/366144614?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 14 mar. 2025.

COLLINS, P. H. **Pensamento feminista negro**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONCEITOS. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Compositores: Eddy; M. P. Machado. *In*: Pluralidades. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Salvador: Molejo Produções, 2007. CD, faixa 1.

DANIELSEN, A. **Presence and Pleasure**: the Funk Grooves of James Brown and Parliament. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006.

EU SOU negão. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Compositores: Eddy. *In*: Pluralidades. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Salvador: Molejo Produções, 2007. CD, faixa 14.

FREITAS, S. P. R. A memória e o valor da síncope. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 127-149, dez. 2010.

FRITH, S. **Performing Rites**: on the value of popular music. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

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

GOMES, I. M. M. Consciência afetiva, modificações de presença e fluxo: comunicação e experiência nos estudos culturais. *In*: LEAL, B.; MENDONÇA, C. S. (org.). **Teorias da comunicação e experiência**: aproximações. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 41-66.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUETO. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Compositores: Eddy. *In*: Pluralidades. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Salvador: Molejo Produções, 2007. CD, faixa 18.

HALL, S. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2003.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. **Música Popular Massiva**: comunicação e consumo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

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

KEIL, C. Defining "Groove". **PopScriptum**, Berlim, n. 11, p. 1-5, 2010. Disponível em: <https://d-nb.info/1191753G54/34>. Acesso em: 14 mar. 2025.

KEIL, C.; FELD, S. **Music Grooves**: Essays and Dialogues. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

LACERDA, Arthur. **Pagode baiano**: música, corpo e performance. Salvador: EDUFBA, 2016.

LIMA, A. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano**: música que se ouve, se dança e se observa. Salvador: Pinaúna, 2016.

LOPES, M. S. "Fantasmas existem": a aparição da música de protesto no pagode baiano. **Revista Habitus**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 65-75, jun. 2013. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 28 fev. 2024.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez. 2014.

MALONE, E. Two concepts of Groove: musical nuances, rhythm, and genre. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, [s. l.], v. 80, n. 3, p. 345-354, maio 2022. Disponível em: <https://academic.oup.com/jaac/article/80/3/345/6591285>. Acesso em: 25 mar. 2025.

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

MELO, J. Com conceito e 'groove' renovados, Edcity retoma lançamentos. **Visão do corre**, [s. l.], 25 maio 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/visao-do-corre/pega-a-visao/com-conceito-e-groove-renovados-edcity-retoma-lancamentos,8b2a600ff1ff86c4923487c2a8dec2a3uud31keq.html>. Acesso em: 29 set. 2025.

MELO, Gustavo José Jaques de. **Samba Junino**: o samba duro e o São João de Salvador. 154 f., il. Salvador, 2017. Dissertação (Mestrado em Música, Área de Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

NELSON, S. Diaspora: multiple practices, multiple worldviews. *In*: JONES, A. (org.). **A Companion to Contemporary Art since 1945**. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2006. p. 296-316.

OLIVEIRA, S. A. **O pagode em Salvador**: produção e consumo nos anos 90. 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2001.

ORIXÁS. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Compositor: Eddy. *In*: Pluralidades. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Salvador: Molejo Produções, 2007. CD, faixa 9.

PEREIRA DE SÁ, S. **Música pop-periférica brasileira**: videocliques, performances e tretas na cultura digital. São Paulo: Appris, 2021.

PEREIRA DE SÁ, S. **Música popular massiva**: comunicação e consumo na cultura pop. Porto Alegre: Sulina, 2019.

PINHO, O. A. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafirmação de Salvador. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-141, jan./abr. 2005.

PINHO, O. **Racismo Recreativo**: carnaval, cultura e violência simbólica na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2011.

PLURALIDADE. [grupo musical]: Fantasmão. Salvador: Molejo Produções, 2007. CD (19 faixas, 1 h 11 min).

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

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

RODRIGUES, F. J. Do samba de roda ao pagode baiano: um percurso de performances erótico-dançantes e de prazeres fraternal e profissional em Salvador. **Cadernos de Estudos Culturais**, [s. l.], v. 2, n. 24, p. 89-116, 2020.

ROHOLT, T. C. **Groove**: a phenomenology of rhythmic nuance. Nova York; Londres: Bloomsbury, 2014.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos Avançados**, [s. l.], v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010.

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

SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. In: PEREIRA DE SÁ, S. P. de *et al.* (org.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 19-34.

SODRÉ, M. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Maud, 2009.

SOUZA, T. S.; SOUZA, A. S. de. "Quem gosta de homem é gay, mulher gosta de dinheiro": configurações de masculinidades no

pagodão soteropolitano. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL, 27., 2013, Natal. **Anais** [...]. Natal: ANPUH, 2011. p. 1-12. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/>. Acesso em: 29 set. 2025.

STRAW, W. Scenes and sensibilities. **Public**, [s. l.], v. 22, n. 44, p. 479-487, 2014.

STRAW, W. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**, [s. l.], v. 6, p. 1-16, ago. 2006. Disponível: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83/83>. Acesso em: 29 set. 2025.

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

TROTTA, F. **O samba e suas fronteiras**: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

VIOLA. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Compositores: Eddy, F. D. Costa; L. A. dos Santos. *In*: Pluralidades. Intérprete [grupo musical]: Fantasmão. Salvador: Molejo Produções, 2007. CD, faixa 3.

WITEK, M. **The Sense of Groove**: Rhythmic Feel and Affective Dynamics. Oxford: Oxford University Press, 2016.

XAVIER, C. **Corpos em festa**: uma etnografia do carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.