



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

**DISPUTAS AFETIVAS POLÍTICAS EM TORNO DO BAIANASYSTEM:
GÊNEROS, TERRITÓRIOS E EXPERIÊNCIAS NO CONTEXTO DE SALVADOR-BA**

Salvador
2018

DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

**DISPUTAS AFETIVAS POLÍTICAS EM TORNO DO BAIANASYSTEM:
GÊNEROS, TERRITÓRIOS E EXPERIÊNCIAS NO CONTEXTO DE SALVADOR-BA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Itania Maria Mota Gomes

**Salvador
2018**

AGRADECIMENTOS

Os afetos acompanharam a realização desta monografia em várias dimensões. Em importante medida, pela presença de pessoas muito queridas durante todo o percurso – em conversas, contribuições, trocas, carinhos e aprendizados.

Agradeço, em especial, a Itania Gomes, pela orientação cuidadosa, instigante e atenciosa, e pelos diversos diálogos sobre música, afetos e Estudos Culturais. Os apontamentos vieram sempre acompanhados de muita leveza, bom humor e incentivo.

Sou também especialmente grato a Jorge Cardoso Filho, pelo acolhimento no grupo de pesquisa, por todas as conversas, valiosas indicações de leituras e por suscitar o olhar para a música sob o prisma da experiência. Um interlocutor constante e uma grande referência.

Agradeço a Juliana Gutmann pela disponibilidade de integrar a banca examinadora, de tirar dúvidas durante o processo de escrita da monografia e pela oportunidade de discutir e enriquecer o trabalho com preciosas críticas e sugestões.

Ao corpo docente da Faculdade de Comunicação pela tamanha importância na minha formação acadêmica. Agradeço a querida professora Maria Carmem, por todo aprendizado na disciplina Elaboração de Projeto em Comunicação e pelo incentivo na pesquisa.

Sou muito grato aos colegas do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). Muitos debates estimulantes e aprendizados.

Aos amigos que tive o prazer de fazer na Faculdade de Comunicação e levo para a vida, especialmente Teu, Alana, Gis, Argôlo, Lari, Jana, Rose, Caio e Vanessa.

Agradeço ao Programa de Educação Tutorial (Petcom) pela experiência de realizar ensino, pesquisa e extensão, complementar a formação acadêmica e contribuir numa melhor compreensão da Universidade. Agradeço ao professor-tutor Fábio Sadao e aos colegas.

Aos amigos que fiz durante o estágio no Caderno 2+ e como repórter da revista Muito do jornal A Tarde, em especial Simone, Casé, Laís, Débora, Bruna e Dias. Agradeço também ao querido amigo Luciano Matos, pelos convites para colaborar no El Cabong, pelo estímulo nas incursões como Dj e pela inspiração de trajetória no jornalismo musical em Salvador.

Aos meus amigos de vida e de sempre, especialmente Fabinho, Diegon, Ruds, Gus, o “Velho Brian” – companheiros de todas as horas –, e também Vitor, Nara, Desirèe, Rodger, Lara, Ronei e Bota, presenças marcantes.

Sou muito grato a minha imensa e especial família, com todas as suas singularidades. Sou grato a tia Gal, tia Lena, tio Luiz, tio Jener, tia Lila, Chanckoo, tia Sônia, tia Regina, vó Daguiinha (*in memoriam*), Jucélia (*in memoriam*), Inha, vô Gerson e vô James.

A Inara, minha companheira e parceira criativa, por todo o amor, carinho e inspiração, por chegar e tornar os meus dias mais radiantes.

Agradeço ao meu pai Jader, por todo o apoio e ensinamentos, e a Belinha, muito querida, apesar da distância. E, finalmente, agradeço muito a minha mãe Liana, a Chico e a Tuca, “a galera do beco”, por tudo, pelos grandes exemplos, pelo amor, por todo o incentivo, pela formação e pelo cotidiano compartilhado e o companheirismo da nossa “embolada”.

OLIVEIRA-FARIAS, Daniel. Disputas afetivas políticas em torno do BaianaSystem: gêneros, territórios e experiências no contexto de Salvador-Ba. f.126. 2018. Monografia (graduação). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Este trabalho trata das disputas em torno da banda soteropolitana BaianaSystem, contextualizadas em Salvador, entre 2015 e 2018, período de expansão de público e de visibilidade do grupo, assim como da emergência de uma série de debates entre fãs nas plataformas de redes sociais *online* YouTube e Facebook. Identifica-se, com base nas noções de contextualização radical, articulação e afetos de Lawrence Grossberg, autor dos Estudos Culturais, que tais disputas de fãs evidenciam vetores afetivos políticos e convocam, com recorrência, temáticas relacionadas aos gêneros musicais, aos territórios e às experiências – definidas como categorias de análise. Busca-se então compreender de que maneira esses objetos afetivos políticos estão interligados nas disputas, utilizando como referencial de análise as formulações sobre os discursos e as formações discursivas do filósofo Michel Foucault, e podem gerar identificações, a construção de alianças afetivas, tensionamentos e processos de empoderamento estratégico de fãs, tanto discursivo quanto afetivo, diante do cenário musical da cidade – espaços de circulação, valores e cenas – e também de outras questões culturais, sensíveis e políticas. Focaliza-se, na análise, a audiência, mas também são acionados outros enunciados, em músicas, videocliques, reportagens, entrevistas e práticas diversas dos fãs e da banda. Os resultados da análise apontam para o potencial da articulação das três categorias como vetores afetivos políticos de disputas e empoderamento estratégico no contexto musical mais amplo e da cidade de Salvador.

Palavras-chave: disputas; fãs; afetos políticos; gêneros musicais territórios; experiências.

OLIVEIRA-FARIAS, Daniel. Political affective disputes around the BaianaSystem: genres, territories and experiences in the context of Salvador-Ba. f.126. 2018. Undergraduate thesis. Communication College, Federal University of Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

This work approaches the disputes around the musical group BaianaSystem, contextualized in the city of Salvador (where the band is based) between 2015 and 2018, a period of increasing of the band's public and notoriety, as well as the emergence of a series of debates among fans on social networking platforms YouTube and Facebook. Based on the notions of radical contextualism, articulation and affects by Lawrence Grossberg, a Cultural Studies' author, it is identified that such fan fights reveal political affective vectors and recurrently convoke themes related to music genres, territories and experiences – defined as categories of analysis. It is aimed to understand how these political affective objects are interconnected in the disputes, using the formulations of the discourses and discursive formations of the philosopher Michel Foucault as reference for analysis, with the possibility of generate identifications, the construction of affective alliances, tensions and of strategic fan empowerment, both discursive and affective, in the face of Salvador's music scene – circulation spaces, values and scenes – as well as other cultural, sensitive and political matters. The focus of the analysis is the audience, but other utterances are also approached, in songs, video clips, reports, interviews and various others practices of the band and their fans. The results of the analysis indicate the power of articulation of these three used categories as political affective vectors of disputes and strategic empowerment in a wider musical context and in the city of Salvador.

Key words: disputes, fans, political affects; musical genres, territories; experiences.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	<i>Frame</i> do vídeo institucional <i>Cidade Feliz</i> , da Prefeitura de Salvador.....	24
Figura 2:	<i>Frame</i> do videoclipe <i>Invisível</i> , do BaianaSystem.....	26
Figura 3:	Imagem da capa do álbum <i>Duas Cidades</i> (2016).....	30
Figura 4:	Imagem de comentários em postagem na página do grupo no Facebook.....	51
Figura 5:	Imagem que ilustra a metáfora das divisões sociais e territoriais de Salvador “cidade alta e cidade baixa”	53
Figura 6:	<i>Frame</i> do videoclipe <i>Playsom</i> , divulgado no canal do BaianaSystem no YouTube.....	59
Figura 7:	<i>Frame</i> de videoclipe publicado por fã do BaianaSystem	63
Figura 8:	Fãs em show da banda	100
Figura 9:	<i>Frame</i> do videoclipe da música <i>Playsom</i> , no YouTube.	105

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	QUESTÕES, ETAPAS E ESCOLHAS DO TRABALHO	15
2	CONTEXTO DE EMERGÊNCIA DO BAIANASYSTEM	19
2.1	CONTEXTUALIZAÇÃO RADICAL, ARTICULAÇÃO E ESTUDOS CULTURAIS	19
2.2	O BAIANASYSTEM NO CENÁRIO MUSICAL DE SALVADOR: DISPUTAS, VÍNCULOS, TENSIONAMENTOS E APROXIMAÇÕES	21
2.3	AS DISPUTAS DE FÃS DO GRUPO CONTEXTUALIZADAS EM SALVADOR	31
3	CAMINHOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS: AFETOS POLÍTICOS E EXPERIÊNCIAS NOS DISCURSOS DE FÃS DE MÚSICA	35
3.1	PAIXÃO, AFETO E POLÍTICA: SEM VELHAS DICOTOMIAS	36
3.1.1	Os afetos e a música	41
3.2	AFETOS POLÍTICOS E GÊNEROS MÚSICAIS	45
3.3	OS FÃS E AS SUAS PRÁTICAS AFETIVAS POLÍTICAS	48
3.4	AFETOS POLÍTICOS, EXPERIÊNCIA COTIDIANA E CONTEXTOS LOCAIS	52
3.5	VIDEOCLÍPE PÓS-MTV E OS TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS	55
3.6	<i>PERFORMANCE</i> E AFETOS POLÍTICOS EM VIDEOCLÍPES E SHOWS	60
3.7	UMA ABORDAGEM FOUCAULTIANA DOS DISCURSOS	63
3.7.1	Os territórios, as experiências e os gêneros musicais como formações discursivas	68
3.7.2	Formação discursiva e afetos políticos	72
4	ANÁLISE DAS DISPUTAS DE FÃS DO BAIANASYSTEM EM SALVADOR-BA	75
4.1	AMBIGUIDADES DA TRAJETÓRIA DO GRUPO E VALORES DOS FÃS EM CONFRONTO NO UNIVERSO DOS GÊNEROS MÚSICAIS	76
4.1.1	<i>Axé-music</i>, mistura ou sem definição? Gêneros musicais, autenticidade e distinção nos discursos dos fãs	78
4.1.2	Outras referências, movimentos e gêneros musicais	86
4.2	A CIDADE COMO PALCO DAS DISPUTAS: TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS QUE ATRAVESSAM OS AFETOS	91
4.2.1	Classe, gosto e representatividade nos enquadramentos da banda, dos públicos e dos gêneros musicais	92

4.3 EXPERIÊNCIAS EM TENSIONAMENTO: <i>PERFORMANCE</i> , TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS E EMPODERAMENTO DOS FÃS	98
4.3.1 Corpo, heterogeneidades e aliança de fãs nas distinções e negações do <i>axé-music</i>	99
4.3.2 Espaços de shows e contradições: territórios simbólicos que convocam disputas de classe e étnico-raciais	104
4.3.3 Empoderamento estratégico dos fãs: disputa da experiência e experiência de disputa	111
5 CONSIDERAÇÕES	115
REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de investigação as disputas afetivas políticas em torno da banda soteropolitana BaianaSystem, a partir de discursos de fãs em postagens e comentários nas plataformas de redes sociais *online* Facebook e YouTube, que articulam gêneros musicais, territórios e experiências contextualizadas em Salvador, capital do Estado da Bahia. O grupo foi criado em 2009, inicialmente como um projeto temporário, e começou a fazer shows e circular em espaços associados à chamada “cena alternativa”. Desde o lançamento do primeiro disco, *BaianaSystem* (2010), vem então apresentando músicas com sonoridades marcadas pela guitarra baiana, pelo eletrônico e pelo *sound system* e também discursos críticos em práticas variadas – letras, entrevistas, produções audiovisuais etc. – que interligam temáticas sobre as desigualdades sociais, a indústria do Carnaval e o contexto musical da cidade, promovendo tanto diálogos como tensionamentos dessas relações.

Do surgimento até aqui, o BaianaSystem sempre teve como prática regular a produção e a afirmação das experiências proporcionadas no e pelo público por meio da relação com videoclipes, com a *performance* da banda e dos fãs nos shows e com as peças e projeções visuais, que, em geral, convocam referências de gêneros e de territórios de Salvador.

Com o público em expansão, o aumento de visibilidade e ampliação dos espaços de circulação, entre 2015 e 2018, ocorreu a emergência de questionamentos de fãs sobre a legitimidade da sua trajetória e dos seus discursos em relação à realidade soteropolitana e ao modelo Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008), atravessando também questões conectadas aos gêneros musicais, aos valores associados ao grupo, aos espaços de shows e aos preços dos ingressos, ao perfil do público, aos territórios e às próprias experiências com a banda. Ou seja, objetos tão cultivados na sua construção discursiva e incorporados diretamente, ao longo do tempo, na conexão entre banda e fãs. Em vista disso, este trabalho faz o mapeamento e a análise, através de discursos e formações discursivas (FOUCAULT, 1987, 2014; MITTELL, 2001; HALL, 2016), dos vetores afetivos políticos (GROSSBERG, 1997, 2012, 2018) das disputas articulados às categorias – gêneros musicais, territórios e experiências – assim como das suas inter-relações no contexto de Salvador.

Antes de continuar desenvolvendo as questões convocadas a partir da relação com o fenômeno e apresentando os caminhos teórico-metodológicos, considera-se importante narrar rapidamente alguns fatos da vida do autor que contribuíram muito na escolha e no processo de realização desta monografia, do projeto de pesquisa até a finalização da escrita. Primeiro, é necessário dizer que a elaboração deste trabalho foi uma experiência que pode ser descrita

como mistura de imersão no objeto de pesquisa, leitura e escrita cotidianas e um intenso envolvimento afetivo. Os afetos e a paixão foram fundamentais.

O trajeto percorrido incorpora parte significativa da trajetória do estudante como graduando em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo na Faculdade de Comunicação (Facom) da Universidade Federal da Bahia (Ufba) e também como fã. Apresentar um Trabalho de Conclusão de Curso refletindo sobre as articulações entre música, afetos, política, cultura e sensibilidade, a partir da análise de disputas discursivas de fãs da banda BaianaSystem em plataformas de redes sociais *online*, é uma escolha afetiva política muito significativa. É dar alguns passos diante de inquietações cotidianas acerca das experiências e das relações que as mais diversas pessoas estabelecem com a música, incluindo o próprio autor, e os seus componentes sensíveis, estéticos, culturais, políticos e contextuais.

Ao longo do curso, outras experiências constituíram esse percurso que interliga os afetos relacionados à música e a formação acadêmica e profissional, entre as quais: como bolsista durante dois anos do Programa de Educação Tutorial da Facom (Petcom), o que possibilitou o acesso ao acervo de textos da biblioteca do Programa e o primeiro contato com trabalhos de pesquisadores da interface de Comunicação e Música; como produtor de bandas de rock atuantes na cena soteropolitana; no ativismo político, mesmo breve, no setorial de cultura do movimento estudantil da Ufba; como estagiário no Caderno 2+ do jornal A Tarde, uma oportunidade de formação e de produção de dezenas de matérias e entrevistas com artistas e grupos de música brasileira; nas colaborações eventuais no site El Cabong, dedicado há mais de dez anos à cobertura da música em Salvador; e no trabalho, a partir de 2018, como repórter da Revista Muito, também do A Tarde.

O vínculo mais direto com a pesquisa se estabeleceu com a entrada no grupo Analítica: Comunicação e Experiência, coordenado pelo Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho, e posteriormente no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), sob a coordenação da Prof^ª. Dr^ª. Itania Maria Mota Gomes – ambos vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Facom. As oportunidades de participação nesses espaços possibilitaram um maior aprofundamento, a organização de ideias e uma rotina de trocas de conhecimento, através de debates e reflexões sobre as inter-relações entre cultura, estética, comunicação, política, música, experiência, afetos e sensibilidade, além de outros temas.

Outros dois momentos importantes para a elaboração deste trabalho ocorreram durante a realização das disciplinas Comunicação e Cultura Contemporânea, ministrada pela Prof^ª. Dr^ª. Itania Gomes, na qual foram realizadas instigantes leituras e discussões de textos de

autores dos Estudos Culturais (HALL, 2016; GOMES, 2011) e do filósofo Michel Foucault, centrais na abordagem feita aqui desde os primeiros passos, e foi produzido o primeiro texto (artigo) que se desdobrou neste estudo, e *Elaboração de Projeto em Comunicação*, proferida pela Prof^ª. Dr^ª. Maria Carmem Jacob, quando o trabalho foi desenhado como projeto.

Simultaneamente a essas atividades, o acompanhamento dos movimentos da música em Salvador – por meio de shows, discos e videoclipes lançados, de conversas com amigos e músicos etc. – fez parte do processo de aproximação e definição do objeto de pesquisa.

Já no início da convivência com pessoas ativas e interessadas nas cenas musicais de Salvador, havia um desejo e, sobretudo, um entusiasmo para entender as diferentes maneiras de viver e produzir a música na capital baiana, e também um estimulante e persistente pensamento sobre como contribuir no enfrentamento de certos problemas e desafios, a exemplo das dificuldades de circulação da chamada “cena musical alternativa” (VLADI, 2016) ou “cena de música independente” numa cidade como Salvador, conhecida nacionalmente pela sua (por muito tempo) economicamente poderosa indústria de entretenimento associada ao gênero musical *axé-music* e ao Carnaval. No período de auge desse modelo de Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008), existia uma nítida oposição construída, principalmente, por artistas, bandas e fãs próximos aos gêneros rock, metal, heavy metal, punk, entre outros (JANOTTI JÚNIOR, 2004; CARDOSO FILHO, 2004a).

O contato inicial com a banda BaianaSystem ocorreu entre 2010 e 2011. Já nas primeiras experiências em apresentações, no Teatro Vila Velha e no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), eram percebidas algumas particularidades do grupo. À primeira vista, naquela altura, saltaram aos ouvidos as singularidades do som produzido a partir dos diálogos entre a guitarra baiana, o eletrônico, o *sound system* jamaicano, a voz e a maneira de cantar de Russo Passapusso – na visão da época, considerava algo meio rap, meio repente, meio próximo à Chico Science. Para um fã de indie e rock psicodélico e, no contexto brasileiro, de MPB, da “cena Mangubeat” e também de artistas como Cordel do Fogo Encantado, Los Hermanos, Eddie, Karina Buhr, Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicleta, aquele som gerava curiosidade. Mas logo depois se tornou uma ligação de fã e de entusiasta da banda.

O tempo passou, o grupo lançou discos, fez turnês por dezenas de cidades brasileiras, conquistou visibilidade na imprensa e nos sites de redes sociais *online*. Um exemplo do crescimento de público, em Salvador, vem junto com a lembrança afetiva de dois shows: o primeiro em 2012, na Arena Sesc-Senac Pelourinho, ainda com um público acanhado e estrutura de palco precária, mas nem por isso menos potente e marcante. Seis anos depois, no Largo do Pelourinho, mesmo bairro, o BaianaSystem se apresentou durante o Carnaval para

uma plateia com milhares de pessoas dançando, cantando e pulando, com transmissão ao vivo da TV Educativa da Bahia (TVE). Foi um espetáculo novamente impactante.

De 2011 para cá, a frequência nas apresentações do BaianaSystem foi aumentando progressivamente e outras características do grupo também chamaram a atenção de modo mais decisivo para o que foi desenvolvido aqui, sobretudo a construção discursiva – uma expansão do olhar para o objeto e as contradições ensejadas que é fruto da intensificação das leituras e discussões de autores dos Estudos Culturais, da estética e de comunicação e música. O engajamento político e as disputas da banda, por meio da produção de discursos e da disputa da cidade, especialmente em relação à profunda desigualdade social, ao racismo cotidiano que persiste na capital mais negra do Brasil, à tentativa de transformação do que é público em negócio, seja nas privatizações do espaço, seja nos processos de especulação imobiliária, e aos rumos mercadológicos do Carnaval de Salvador no período de auge da *axé-music*. E também a experiência que é capaz de provocar nos fãs tanto através do som quanto ao colocar essas questões nas músicas, em shows e entrevistas.

A partir de 2015, o grupo começou a alternar os espaços de circulação e a se conectar com diferentes territórios (HAESBAERT, 2004, 2007) da cidade, o que reverberou numa série de debates valorativos com forte mobilização afetiva política de fãs. Visualizou-se o caminho complexo percorrido pelo grupo, por exemplo, ora aproximando-se de contextos relacionados ao *axé-music*, ora expondo crítica à sua indústria, que colaborou para incitar essas disputas.

Foi com base na observação dessa construção discursiva da banda e da emergência das disputas nas plataformas de redes sociais *online*, somada à reflexão sobre as outras vivências, que os problemas motores deste trabalho começaram a ser elaborados e a trajetória de fã tornou-se mais próxima da trajetória acadêmica e de pesquisa na Universidade. Intensificou-se um desejo de compreender mais profundamente – reconhecendo a importância da experiência de fã – os vetores dos afetos e das disputas envolvidas nesses debates em torno do BaianaSystem. E isso, sobretudo, ao perceber, ainda de maneira exploratória, evidentemente, que essas discussões também convocam questões discutidas com frequência nos últimos anos (talvez até décadas) entre pessoas envolvidas, simpatizantes, fãs e músicos presentes em diferentes cenas musicais da capital baiana.

Para citar algumas, a suposta associação rápida e direta entre Salvador e o *axé-music*, a relação da cidade com outros gêneros musicais, as características dos espaços de circulação e as dificuldades de “viver de música”, além de valores como autenticidade e cooptação.

Logo no começo do estudo, então, identificou-se que essas discussões em torno do BaianaSystem, com recorrência, se concentram em alguns temas, objetos de afetos, valorações e disputas: os *gêneros musicais*, os *territórios* da cidade de Salvador e as *experiências* com o grupo nesse contexto. Ou seja, os distintos lugares de circulação, as experiências em shows e videoclipes, as diferenciações de público, a relação com o *axé-music* e outros gêneros, tais como rap, rock, pagode, samba-reggae, eletrônico, as divisões sociais e simbólicas nos territórios. Tudo isso é posto em relevo nas disputas afetivas políticas de fãs que emergiram, sobretudo, no Facebook e no YouTube.

É importante destacar que a entrada nesses ambientes *online*, página e eventos do BaianaSystem no Facebook, e canal do grupo no YouTube, não se deu com o trabalho em andamento. Como fã, já acompanhava os debates. As discussões mapeadas e analisadas foram, portanto, aquelas propostas por outros fãs, de modo espontâneo, quer dizer, sem que fossem incitadas pelo pesquisador.

Olhando para as disputas afetivas políticas de maneira mais ampla, é possível perceber, numa breve recuperação histórica, que elas constituem parte do cotidiano da música há bastante tempo. Esse fato pode ser visualizado em diferentes fenômenos, momentos e lugares, como na ruptura de paradigmas comportamentais e culturais promovida por jovens roqueiros em meados do século passado, assim como nas suas controvérsias sobre o próprio rock, e na afirmação racial dos negros no rap e nas problemáticas que resultam da relação entre engajamento e consumo.

No Brasil, esse movimento também é aparente: na emergência da MPB e da canção de protesto, período de resistência ao regime militar, que envolveu uma série de disputas sobre o papel político da música do país; na Tropicália, em 1967 e 1968, com constantes declarações dos integrantes das suas ambições de transformação e abertura dos valores supostamente dominantes na música brasileira (TATIT, 2004); no Manguebeat, nos anos 1990, cujo manifesto de inauguração apresenta visão crítica sobre a cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco, encontrada também nas músicas, nas roupas de outros artistas e fãs e nos instrumentos utilizados. Sem falar dos mais variados fenômenos musicais que não tiveram a mesma projeção pública dos citados, mas que também têm os seus afetos políticos manifestados em disputas de fãs, críticos, artistas e bandas.

Em muitos desses processos culturais, assim como em torno do BaianaSystem, as disputas afetivas políticas relacionadas aos territórios, aos gêneros musicais e às experiências também parecem centrais. Não há como pensar, ao menos de modo profundo e radicalmente contextualizado (GROSSBERG, 2012), a política e os afetos mobilizados pelo samba no Rio

de Janeiro sem levar em consideração a sua ligação, tão reiterada e disputada, com as experiências materiais e de apropriações simbólicas nos morros cariocas, seja pela sua origem ou constante presença cotidiana, seja pelo seu suposto afastamento (TROTТА, 2000, 2007). Ou, para citar exemplo análogo dessa interligação, os afetos direcionados ao rap paulistano dificilmente serão explicitados ignorando o forte vínculo do gênero musical com as periferias, as mais distintas “quebradas”, e as suas peculiaridades em uma grande metrópole como São Paulo. Até mesmo os gêneros com histórias mais cosmopolitas, como o rock, o rap e o jazz, aparentemente têm nas suas contextualizações locais relações com territórios da cidade, a exemplo de bairros ou casas de shows, e experiências sociais, culturais e políticas específicas.

Com a ampliação das possibilidades comunicacionais nas últimas décadas, sobretudo no ambiente das redes sociais *online*, o entrelaçamento entre política e afeto nas disputas em torno da música permanece intenso. Discute-se com grande envolvimento desde o videoclipe das estrelas do pop nacional ou internacional, dos bastidores do lançamento aos seus desdobramentos (PEREIRA DE SÁ, 2017), as trajetórias dos artistas, até as suas ligações com os gêneros musicais, com a representatividade e os seus locais de origem, entre outras questões. Uma quantidade imensa de informações, opiniões e temas continua sendo posta em debate, com muitas controvérsias, constituindo parte significativa dessas disputas. Cantores, bandas, artistas em geral, e principalmente os seus fãs e *haters*, expressam visões de mundo e afetos. Nesse processo, os territórios, por meio de suas apropriações simbólicas, as classificações e valores, os enquadramentos em gêneros musicais e as experiências com os artistas e as cidades também parecem se configurar como objetos frequentes de disputas.

1.1 QUESTÕES, ETAPAS E ESCOLHAS DO TRABALHO

Problemas orientaram inicialmente o trabalho, a saber: quais são as variáveis e vetores afetivos políticos dessas disputas discursivas de fãs do BaianaSystem no contexto soteropolitano? De que maneira disputam a inter-relação de gêneros musicais, territórios e experiências, a partir do seu cotidiano na cidade e do vínculo com o grupo? Quais são os valores, enquadramentos e também demais assuntos acionados? Como essas disputas podem gerar processos de identificação, alianças afetivas políticas entre fãs e empoderamento estratégico tanto no contexto musical como numa cidade socialmente desigual como a capital baiana? Outras perguntas complementares surgiram durante a pesquisa, com a aproximação e articulação mais minuciosa do contexto e do *corpus* no mapeamento, e posteriormente serão apresentadas, a fim de aprofundar a discussão proposta no trabalho.

Para dar consistência à investigação, perseguiu-se, logo de entrada, o que Lawrence Grossberg, autor vinculado aos Estudos Culturais, denomina de contextualização radical (2012), que ajuda a compreender as dinâmicas sociais e culturais específicas e as relações articuladas nos processos discursivos, afetivos e políticos, que constituem o fenômeno. Dessa maneira, a partir da observação da trajetória da banda (atuação em redes sociais, *performance* em shows, reportagens e entrevistas com o grupo em sites, jornais e revistas e também as músicas, videoclipes e capas de discos) e das discussões dos fãs nas postagens, além do contato com pesquisas que tratam dos contextos em que o BaianaSystem se aproxima, tentou-se compreender as possíveis condições de emergência do grupo e, principalmente, das discussões dos fãs nas plataformas de redes sociais *online*, bem como as suas repercussões. Nessa etapa, os pontos que levaram à elaboração do problema de pesquisa também são desenvolvidos mais detalhadamente.

Após a apresentação do fenômeno, contextualização e o levantamento da questão, buscou-se construir um trajeto teórico-metodológico que pudesse dar conta tanto da noção de afetos (GROSSBERG, 1997, 2012, 2018) dos fãs nas disputas, ou seja, como se configuram e como, quando e onde podem ser identificados, como das compreensões de fãs (SHUKER, 1999; PEREIRA DE SÁ, 2016), *performance* (ZUMTHOR, 2007, 2010; CARDOSO FILHO, 2014), contexto local, experiência cotidiana, território (HAESBAERT, 2004, 2007), videoclipe pós-MTV (PEREIRA DE SÁ, 2016, 2017), gênero musical (JANOTTI JÚNIOR, 2005; JANOTTI JÚNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018). As formulações sobre o discurso e as formações discursivas, do filósofo francês Michel Foucault (1987, 2014), também são externadas, discutidas e incorporadas de maneira central neste trabalho.

A partir da articulação entre a abordagem foucaultiana dos discursos e dos afetos em Grossberg (1997, 2012, 2018), defende-se que é possível mapear alguns percursos afetivos políticos dos fãs, através das formações discursivas sobre os gêneros musicais, os territórios e as experiências, que compõem e estão articuladas nas disputas. Reconhece-se a dificuldade de apreender a dimensão sensível dos afetos dos fãs que não se expressa nos discursos, cujo acesso exigiria do pesquisador uma abordagem mais diretamente ligada aos aspectos sensoriais, materiais e, de certo modo, individuais das experiências dos fãs. Portanto, trabalha-se aqui com a noção de afetos políticos, quer dizer, aqueles afetos que se expressam e são capazes de disputar, por meio de enunciados, as ideias sobre os gêneros musicais, os territórios e as experiências.

É necessário destacar também que o gênero é entendido enquanto categoria cultural e, desse modo, extrapola os textos (códigos internos - na música as suas convenções sonoras,

como ritmo, harmonia, melodia, tessitura vocal, tema, e as letras das canções), operando nas práticas da indústria, da audiência e da cultura em diferentes contextos, como aponta uma série de autores, entre eles Janotti Júnior (2005), Janotti Júnior e Pereira de Sá (2018), Gomes (2011) e Mittell (2001).

Nesse sentido, os discursos, partindo da concepção de Foucault, são centrais nessa formação e, portanto, nas disputas de gênero (MITTELL, 2001), produzindo e rearticulando relações de poder (FOUCAULT, 1987, 2014, 2014a). Sendo assim, um estudo que abarca a dimensão genérica de um fenômeno discursivo ligado à música e inserido em um contexto particular pode fornecer dados importantes para o entendimento das inter-relações dos afetos direcionados aos gêneros e aos processos sociais, culturais, políticos e estéticos mais amplos e a reflexão sobre as suas possíveis transformações.

Na análise, o foco foi estreitado para a audiência – o conjunto de fãs que interage nas plataformas de redes sociais *online*. Mas também se empreendeu um esforço contínuo, como já explicitado, de discutir outros tipos de enunciados, ou seja, disputas realizadas em outras esferas, como músicas, videoclipes, entrevistas, práticas da banda, além das associações mercadológicas, das linhas de trabalho do BaianaSystem, e do contexto cultural de emergência do grupo e das controvérsias. Assim tornou-se possível mergulhar mais profundamente na reflexão sobre os afetos políticos dos fãs e dos valores acionados. Como mencionado, o entendimento de afeto adotado aqui segue a perspectiva de Lawrence Grossberg (1997, 2012, 2018), para o qual é constituído e organizado nas e por meio das práticas discursivas e culturais, mas também nas experiências, incorporando, desse modo, a ideia de que os afetos contêm tanto um caráter cognitivo como sensível – estético (CARDOSO FILHO, 2004).

Por esse ângulo, como também já explicitado, não se separam, logicamente, as práticas afetivas das práticas políticas. Os afetos são políticos. Utiliza-se no trabalho, portanto, a expressão “afetos políticos” para demarcar esse entendimento – o que não significa uma compreensão dos afetos políticos como “uma tipologia” dos afetos.

A experiência política materializada em ideias, disputas discursivas públicas e enquadramentos da realidade evidenciam propriamente componentes afetivos, que podem ser identificados e mapeados. Procura-se, enfim, entender de que maneira essas experiências possibilitam ou não a emergência de processos de identificação e empoderamento estratégico, isto é, aqueles capazes de colocar em evidência no cotidiano, ao mesmo tempo, as alianças afetivas políticas dos fãs e as divergências, tensionar as estruturas de poder opressoras e

incitar experiências mais emancipadoras e mais democráticas dentro e fora do campo musical, levando em conta os seus atravessamentos territoriais e genéricos.

Ressalta-se que as articulações entre gêneros musicais, territórios e experiências, nas disputas afetivas políticas de fãs, frequentemente passam por discussões sobre os pressupostos do que se considera ou não gênero musical, a partir de vinculações somente com sonoridades (ritmos, melodias, temática de letras), nesse caso, reduzindo o potencial dessas construções culturais produzidas, por exemplo, em associação a lutas sociais, em ligações afetivas políticas, em lugares da cidade e processos históricos de resistência, ou, em outros discursos, reivindicando conjuntamente todos esses componentes.

Já os territórios simbólicos (HAESBAERT, 2004) da cidade muitas vezes são tratados, nas discussões, através da afirmação de uma divisão considerada intransponível que é traduzida na ideia de “cidade alta e cidade baixa”, “elite e periferia” ou mais diretamente nas divisões de classe social. Por outro lado, identifica-se, entre os fãs, a formação de alianças afetivas para a disputa de questões sociais relevantes, de opressões étnico-raciais até práticas sexistas, o empoderamento discursivo e a apropriação de discursos historicamente negados aos fãs, seja na relação com os artistas, seja na produção de ideias sobre o contexto musical e a cidade. Essas e outras questões, como a associação entre gosto e classe social e corpo, *performance* e alianças de fãs, são suscitadas nas postagens e comentários, mapeadas, analisadas e problematizadas no trabalho.

2 CONTEXTO DE EMERGÊNCIA DO BAIANASYSTEM

Novos artistas, bandas e subgêneros musicais surgem constantemente. Cada um traz consigo, nesse processo, singularidades, relações com os contextos culturais e sociais, com propostas estéticas, sonoridades, posições políticas e temas diversos. Em resumo, cada artista ou banda agrega o que se considera aqui um contexto de emergência. A compreensão desses fenômenos musicais, principalmente das suas disputas afetivas políticas, leva a uma incursão nesse contexto. Isso significa buscar entender mais profundamente, neste caso, o próprio objeto de pesquisa e as questões convocadas por ele. É nesse sentido o movimento feito neste capítulo. Primeiro, no tópico 2.1, serão apresentadas as noções de contextualização radical e articulação, a partir do pensamento de Lawrence Grossberg, e a sua presença nos Estudos Culturais, que servem de base para a maneira como se olha para o objeto, de modo relacional, assim como para elucidar a importância da contínua produção e disputa dos contextos. Em seguida, no item 2.2, volta-se a atenção para o surgimento do BaianaSystem no cenário musical e no contexto cultural, social e político de Salvador, a fim de chegar, na seção 2.3, à apresentação do panorama de surgimento das disputas em torno do grupo nos sites de redes sociais *online* que articulam gêneros musicais, territórios e experiências.

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO RADICAL, ARTICULAÇÃO E ESTUDOS CULTURAIS

Antes de conduzir a atenção diretamente para o BaianaSystem, as condições de emergência do grupo no cenário musical de Salvador e das disputas de fãs nas plataformas de redes sociais *online*, é necessário expor mais precisamente as noções de contextualização radical e articulação. Esses conceitos são orientadores de caminhos teóricos e metodológicos em etapas variadas – da apresentação do fenômeno, formulação da questão até o mapeamento e análise das controvérsias –, sobretudo em dois aspectos que se somam: investimento profundo no contexto e a busca das relações que os acontecimentos e discursos articulam.

Desenvolvida por Lawrence Grossberg no livro *Estudios Culturales en Tiempo Futuro* (2012), a noção de contextualização radical ocupa um lugar central nas suas reflexões mais recentes sobre o projeto e a pragmática “antiessencialista” dos Estudos Culturais, na medida em que coloca o contexto, nas investigações realizadas, “não somente na sua relação com o objeto, mas também com a teoria e a política” (GROSSBERG, 2012, p. 33, tradução nossa). Argumenta que os Estudos Culturais se definem pela sua prática e que esta se caracteriza por uma rigorosa contextualização¹ do trabalho político e intelectual, de modo que o contexto

¹ Ao reconhecer outra maneira de pensar radicalmente contextual, Grossberg (2012) aponta quatro descrições de Foucault da sua genealogia: o entendimento dos acontecimentos em suas “articulações e singularidades dentro de

defina tanto o objeto como a sua prática (GROSSBERG, 2012, p. 36). A compreensão de um fenômeno, como as disputas discursivas em torno da música, requer um cuidado especial em observar as relações estabelecidas dentro dos contextos.

Os estudos culturais começam com o pressuposto da relacionalidade [...] mas consideram que isto significa, ou melhor, equivale à afirmação aparentemente mais radical da contextualidade: que a identidade, o significado e os efeitos de qualquer prática ou evento (incluindo práticas e eventos culturais) são definidos apenas pelo conjunto complexo de relações que os envolve, interpenetra, configura e o torna o que são. [...] Qualquer acontecimento somente pode ser entendido de maneira relacional, como uma condensação de múltiplas determinações e efeitos. Se expressa, assim, o compromisso com a abertura e a contingência da realidade social, onde a mudança é o dado ou o padrão. Esta contextualização radical constitui o coração dos estudos culturais (GROSSBERG, 2012, p. 36, tradução nossa).

A ideia de articulação tem destaque nessa formulação. Segundo o autor, ela define as perguntas sobre os acontecimentos, como “quais são as formas, modalidades, mecanismos e práticas de relacionalidade” (GROSSBERG, 2015, p. 15), considerando as suas relações como contingentes e reais. Trata-se de uma ideia que opera (na pesquisa, por exemplo) ao fazer, desfazer e refazer relações e contextos, construindo caminhos e ligações. Nesse sentido, a articulação está estreitamente ligada à contextualização radical ao incorporar em seu horizonte as especificidades, complexidades, negociações e disputas que envolvem e constituem o fenômeno. Afinal, até mesmo um contexto aparentemente harmônico ou à primeira vista natural, conforme o autor, comporta relações de poder e, divergências. A própria feição de totalidade ou harmonia resulta tanto das estruturas e relações de poder como dessas contínuas disputas (GROSSBERG, 2012).

Essa abordagem, ancorada nos Estudos Culturais, possibilita um tratamento aberto dos contextos aos quais a trajetória da banda BaianaSystem e as disputas dos fãs remetem e se aproximam – enquanto construções que abrigam relações complexas (afetivas e políticas, como será exposto posteriormente). Afasta-se, assim, da possibilidade de apontar percursos unilaterais ou narrativas essencialistas ou universais, o que definitivamente não é o objetivo deste trabalho. Os discursos, objetos, textos diversos (músicas, letras, imagens) são examinados, portanto, como “maneiras de se adentrar nos contextos” (2015, p. 15), dado que também participam ativamente de sua produção enquanto práticas culturais.

relações de poder”; a centralidade da contingência em sua teoria; a procura por fenômenos e lugares menos visíveis e aparentemente menos promissores; e como um contraponto, para transformar a temporalidade da própria história (FOUCAULT, 1977, apud GROSSBERG, 2012, ps. 36 e 37). Esse diálogo entre as ideias de contextualização radical, articulação e a genealogia foucaultiana pode ser elucidativo no entendimento das práticas discursivas – tão centrais em Foucault (2014) – através das suas relações em contextos singulares.

2.2 O BAIANASYSTEM NO CENÁRIO MUSICAL DE SALVADOR: DISPUTAS, VÍNCULOS, TENSIONAMENTOS E APROXIMAÇÕES

A banda soteropolitana BaianaSystem, formada por Russo Passapusso (voz), Roberto Barreto (guitarra baiana), Marcelo Seco (baixo) e Filipe Cartaxo (concepção visual)², se insere no cenário da música brasileira, em 2009, de um modo peculiar. Resultado de um projeto temporário para a gravação de apenas um disco, *BaianaSystem* (2010), tornou-se um dos grupos de música mais conhecidos do estado da Bahia e conquistou alcance nacional, figurando em listas de jornais, sites e revistas de melhores álbuns brasileiros do ano com o *Duas Cidades* (2016)³ e de melhores shows do ano com o espetáculo dedicado à obra. Além dos dois discos citados, lançou o EP *Pirata* (2013) e o álbum *Outras Cidades* (2017), este com regravações das músicas do trabalho anterior com intervenções de DJ's.

O próprio nome BaianaSystem já leva a algumas associações sobre o contexto de emergência do grupo, frequentemente reforçadas pelos integrantes em entrevistas, shows, postagens em plataformas de redes sociais etc., e que resumem alguns aspectos de sua configuração. A mais direta e óbvia é a citação do seu território de origem, a Bahia, e dentro dele a cidade de Salvador, conclamada em letras de diversas músicas. Outra se refere ao *sound system* (sistema sonoro) – prática cultural que surgiu em Kingston (capital da Jamaica), nos anos 1950, caracterizada pela reprodução de sons graves nas ruas, com estética específica e modo de consumo próprio (GILROY, 2001, p. 343, apud VLADI, 2016). A ocupação das ruas, as relações com os territórios da cidade, é muito reivindicada pelo BaianaSystem também a partir dessa ligação com *sound system*. O guitarrista Roberto Barreto chega a sugerir que os grandes sistemas sonoros jamaicanos e os trios elétricos do Carnaval de Salvador são experiências urbanas análogas⁴. Apesar do reconhecimento dessas similaridades, essa conexão do grupo com uma prática cultural tão distante geograficamente, ainda assim, pode parecer inicialmente estranha ou completamente inovadora para habitantes de Salvador,

² No cenário musical de Salvador, os integrantes do grupo são conhecidos, principalmente, na chamada “cena alternativa”. O cantor Russo Passapusso fez parte do Ministério Público, coletivo de DJs e MCs ligado ao *sound system*. Também compôs o Bemba Trio e colaborou com a banda Dubstereo. Ambos fazendo a ponte entre culturas musicais jamaicanas e baianas. Já Roberto Barreto e Marcelo Seco compuseram o Lampirônicos, que conquistou certo alcance nacional, com videoclipe exibido na programação da MTV, shows fora do estado. O grupo também teve a música Pop Zen gravada pela cantora Ivete Sangalo e, alguns anos após o fim do grupo, por Arnaldo Antunes – artistas com visibilidade nacional e até internacional. Além disso, Barreto atuou como guitarrista da Timbalada. O quarto integrante, Filipe Cartaxo, tem trajetória profissional na área do design.

³ Este trabalho do BaianaSystem foi eleito pela revista Rolling Stone Brasil o 5º melhor álbum brasileiro lançado em 2016. ROLLING STONE BRASIL. São Paulo. Melhores Discos Nacionais de 2016. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/galeria/melhores-discos-2016>>. Acesso em: 9 de junho 2018.

⁴ Em entrevista ao portal Uol, o guitarrista Roberto Barreto afirma que “o trio elétrico é um *sound system* ambulante”. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/10/27/apos-ganhar-disco-do-ano-cantor-diz-o-que-e-que-o-baianasystem-tem.htm>>. Acesso em: 9 de junho 2018.

como afirma o cantor e compositor do BaianaSystem, Russo Passapusso, em entrevista publicada no portal Tenho Mais Discos que Amigos:

Eu pesquisava sobre *soundsystem*, sobre *ragga muffin*, sobre a Jamaica, cultura hip-hop, *kuduro*, e tal. E às vezes eu cantava pra pessoa que tava ali embaixo da minha janela tocando um cavaco e ela não entendia nada disso. Não tinha esses elos. De repente o BaianaSystem começou a dar esse fio da meada. (GUEDES, Guilherme, 16 de dezembro de 2016).

Embora Passapusso esteja referindo-se a um período recente, ao narrar a dificuldade de reconhecimento das sonoridades desses estilos jamaicanos na capital baiana, cabe lembrar que, em termos de culturas musicais, ocorre um diálogo entre Salvador e a Jamaica desde o surgimento do samba-reggae, nos anos 1980, como aponta Guerreiro (2000).

Segundo a autora, uma das referências formadoras da negritude baiana é “o movimento rastafári, que tem na música reggae e em Bob Marley seus principais divulgadores” (GUERREIRO, 2000, p. 95). Uma reportagem⁵ chegou a ser publicada no jornal Folha de São Paulo, em 1988, com o título “A Bahia virou Jamaica”. É possível afirmar, a partir disso, que, antes da criação do BaianaSystem, já havia um imaginário baiano ou um campo de experiências e horizonte de expectativas (CARDOSO FILHO e OLIVEIRA, 2013) conectados à uma cultura e música jamaicanas associadas ao reggae. O BaianaSystem emerge, dessa maneira, nesse contexto de hibridização cultural (CANCLINI, 2005) e a sua identidade e as suas características estéticas também são construídas a partir desses intercâmbios e misturas de culturas e formatos (DAMAZIO, 2009).

Nesse sentido, Vladi (2016), em sua pesquisa sobre cenas musicais e cosmopolitismo estético, que inclui no corpus o BaianaSystem, afirma que a demarcação territorial do grupo “sustenta [...] um forte acento baiano, mas em um intenso compartilhamento de uma cultura pop global contemporânea” (VLADI, 2016, p. 2). Há nitidamente um diálogo entre diferentes territórios, ou um cosmopolitismo estético (REGEV, 2013, apud VLADI, 2016), nas práticas musicais da banda, como apontado pela autora. Complementa-se que esse compartilhamento da cultura pop é tensionado e disputado pelo próprio BaianaSystem e por fãs⁶.

É marcante a associação do grupo à guitarra baiana – instrumento vinculado à origem do Carnaval. O festejo soteropolitano, aliás, é objeto de grande identificação do BaianaSystem

⁵ Folha de São Paulo, “A Bahia virou Jamaica”, 31/01/1988. Reportagem citada por Guerreiro, 2000, p. 21.

⁶ Isso considerando que as suas práticas estão ancoradas em uma cena alternativa que, embora se aproxime do pop sonoramente, audiovisualmente ou mesmo em formatos industriais, também se opõe, nesses próprios e em outros âmbitos discursivos, exatamente ao pop no contexto local ao criticar o axé-music, reivindicando, ao contrário, as suas raízes do samba-reggae e do ijexá, como será visto em seguida.

de maneiras variadas. Ocupa lugar central no seu discurso, na arquitetura dos arranjos das músicas e, principalmente, nas declarações públicas dos seus membros. A banda apresenta posição crítica aos rumos mercadológicos do Carnaval, apoiados na venda dos abadá dos blocos com cordas e dos camarotes. Questiona, em diversos momentos: “como serão os futuros carnavais?”. Nos circuitos desfila em seu trio elétrico sem cordas, o *Navio Pirata*, e responde à própria pergunta materializando um discurso em contraposição ao modelo capitalista da festa que ganhou força no auge do *axé-music*. Um modelo que Miguez (2008) intitula de “Carnaval-negócio”, constituído na década de 1980, quando a festa passou a ser organizada em “dinâmicas típicas do mundo dos negócios, [...] marca registrada que particulariza a configuração contemporânea do Carnaval da Bahia” (MIGUEZ, 2008, p. 100).

O autor, especialista no Carnaval de Salvador, elenca algumas das características desse modelo: a venda de abadá; o forte patrocínio de empresas privadas nos desfiles; a comercialização de bebidas⁷ e alimentos; a propriedade do bloco; criação de franquias de blocos; cantores de blocos que se tornam estrelas do *show business* nacional; a economia do turismo, com rede hoteleira, transportadoras aéreas, agências de viagens, locadoras de automóveis, setor de restaurantes etc.; atividades típicas da indústria cultural e do lazer, com gravadoras, produtoras, editoras e emissoras de rádio envolvidas; por fim, o comércio de rua, de baianas de acarajé, barraqueiros, vendedores de cachorro-quente até ambulantes e catadores de papel e latas de alumínio (MIGUEZ, 2008, ps. 109-110).

Sobre esse momento do Carnaval, Guerreiro (2000) narra que em 1998 ocorreu um debate sobre legitimidade das cordas, na TV Bandeirantes, entre o compositor Walter Queiroz, fundador do Jacu – primeiro bloco carnavalesco (sem cordas) –, e Joaquim Nery, diretor do bloco Camaleão (com cordas), vinculado ao grupo Chiclete com Banana, historicamente um dos mais caros da festa. O título foi “*Atrás do trio elétrico só vai quem tem dinheiro?*”. A emissora realizou, ao mesmo tempo em que a discussão acontecia, uma pesquisa com a audiência do programa com essa mesma questão. O resultado foi 79 (sim) contra 21 (não), o que, segundo a autora, revela “indícios de questionamentos do processo de privatização” (GUERREIRO, 2000, p. 244) por parcela da população já naquela época.

Dentro desse contexto carnavalesco, o BaianaSystem expande o programa na construção de um discurso sobre o território urbano de Salvador diferente da leitura de cidade praieira, alegre, do “*made in Bahia*”, difundida, em geral, com alusão ao Carnaval dos trios

⁷ Entre 2015 e 2018, a Prefeitura de Salvador concedeu exclusividade de venda de bebidas nas ruas do Carnaval à apenas uma cervejaria em troca de patrocínio para a festa. Tal ação gerou, em todos esses anos, muitas discussões acerca da sua ilegalidade e do seu caráter antidemocrático, além da restrição que acarreta no trabalho de comercialização das bebidas dos vendedores ambulantes.

elétricos com cordas, camarotes, integrando a sua dinâmica de negócios, cuja propaganda institucional veicula (e vende) também uma ideia de modelo turístico para Salvador. O vídeo publicitário intitulado *Cidade Feliz* (Fig. 1)⁸, divulgado no YouTube pela página oficial da Prefeitura de Salvador em 2016, é um exemplo marcante disso. Nele aparece o cantor e compositor Carlinhos Brown, muito ligado ao Carnaval e ao *axé-music*, em diversos cenários, quase todos praiheiros e ensolarados, e pontos turísticos da capital baiana. Na letra: “Cidade miscigenada / arroteada de água / de alma boa e batucada / Felicidade aqui não custa nada”.

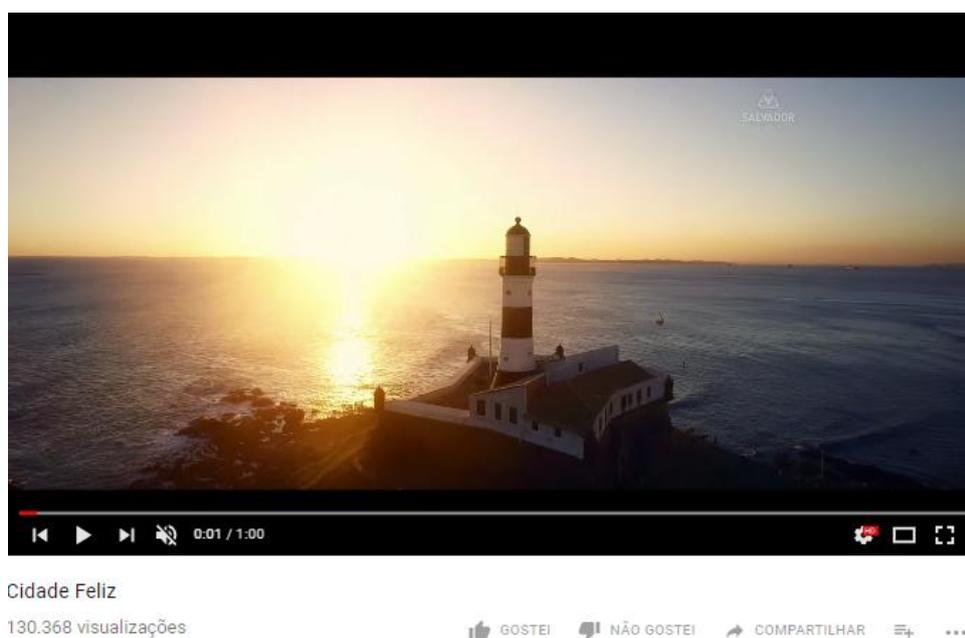


Figura 1: *frame* do vídeo institucional “*Cidade Feliz*”, divulgado em 2016 na página oficial da Prefeitura de Salvador no YouTube.

Ao assumir esse enfrentamento ao modelo “carnaval-negócio” e aos seus blocos e camarotes privados, bem como à ideia de cidade solar, feliz e praieira, o BaianaSystem se aproxima, mesmo que pontualmente, da posição de parte significativa dos grupos de rock e heavy metal nas disputas em torno da música e dos territórios de Salvador, sobretudo nos anos 1990 e início dos 2000. Como pontua Janotti Júnior (2004), “assumir-se *headbanger* (fã de heavy metal ou de seus subgêneros) em Salvador é, antes de tudo, operar valores diferenciais à *axé-music*, marca registrada da cidade, não só em relação ao turismo nacional, como internacional” (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 57). Assim, segundo o autor, as roupas pretas dos roqueiros e *headbangers*, “além de ser um posicionamento diferencial no território

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ry7V8sOLssw>>. Acesso em: 9 de junho 2018.

urbano, também significa um enfrentamento visual com a imagem colorida e feliz do Carnaval” (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 58).

De maneira análoga, Cardoso Filho (2004), em pesquisa sobre o heavy metal, mapeia algumas das fronteiras entre este gênero e o *axé-music* em Salvador e afirma que são os “vínculos afetivos que delimitam o ‘eu’ *headbanger* e o ‘eles’ *axezeiros*” (CARDOSO FILHO, 2004a, p. 24). O autor também explicita que o crescimento do mercado consumidor do *axé-music* ocorreu simultaneamente ao aumento da quantidade de lojas de artigos de heavy metal e de shows de bandas ligadas ao gênero. Apresenta como exemplo o *Palco do Rock*, evento gratuito que, entre o final dos anos 1990 e início dos 2000, reunia milhares de fãs de rock, heavy metal e hardcore durante o período do Carnaval (CARDOSO FILHO, 2004). Naquela época, evidenciou-se uma tamanha rejeição ao *axé-music* e ao Carnaval que chegou ao ponto da criação de um evento paralelo ao momento máximo de afirmação desse discurso em relação à cidade. É também interessante notar que o *Palco do Rock* é produzido tradicionalmente quase no extremo oposto do mais conhecido circuito do Carnaval, ambos na orla da capital baiana, o que revela uma materialização da divisão territorial.

O BaianaSystem entra nesse processo de disputas, em parte dos seus aspectos, de um modo distinto de artistas ligados ao rock e ao heavy metal. Enquanto estes negam tanto as sonoridades, a *performance*, o trio elétrico, a indústria e tudo mais que envolve o *axé-music*, o primeiro disputa, mas também estabelece um diálogo. O cantor Russo Passapusso, ao falar da localização do BaianaSystem no cenário de controvérsias sobre o *axé-music* em entrevista ao portal *Scream & Yell*, opina que há diferenças entre o gênero e a sua indústria.

Essa coisa de *axé* é enriquecedora quando fala dos músicos e dos mestres que começaram com isso, com as escolas, com o samba-reggae, *ijexá*, *afoxé*, mas quando se fala de indústria, a gente não tem essa participação, procura não entender e não participar. Distraídos venceremos a indústria do *axé* que se utilizou tanto dessa cultura de massa, que acabou secando o pote de assunto e de essência. A gente vem por outro viés. (MENDES, Gil Luiz, 2017. Entrevista publicada no portal *Scream & Yell*. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2017/05/29/entrevista-baiana-system/>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2018).

Nos posicionamentos de Passapusso e de outros integrantes do BaianaSystem, assim como nas práticas da banda, não é possível perceber, então, uma negação total ou rejeição, como a feita por grupos de rock e heavy metal, ao *axé-music*. Há uma aproximação, em alguns pontos, e uma negação em outros. Ou seja, o grupo dialoga tanto com o *axé-music* quanto com os movimentos do rock baiano quando se trata dessa disputa no contexto

soteropolitano. Nega-se, assim, a chamada indústria, os seus componentes mercadológicos que, regularmente, são vinculados ao gênero *axé-music*, a exemplo dos camarotes e dos blocos com cordas, mas não as raízes sonoras e culturais do samba-reggae, ijexá, afoxé – ritmos também relacionados ao axé. Essa constatação, é bom salientar, não carrega um juízo sobre uma maior ou menor combatividade da banda ou dos artistas do heavy metal, apenas serve para demonstrar as diferentes linhas de atuação. O foco de ataque do BaianaSystem são os negócios do axé e do Carnaval, as suas práticas mercadológicas e opressoras, que, muitas vezes, se misturam. O videoclipe da música *Invisível*, lançado pelo BaianaSystem em fevereiro de 2017, por exemplo, foi rapidamente interpretado pelos fãs como crítica à exploração e às condições precárias de trabalho dos cordeiros dos blocos de Carnaval ligados ao *axé-music* que são exclusivos para pagantes. Uma das imagens exibidas nesse videoclipe (Fig. 2)⁹ é a de um homem negro com uma grande corda enrolada na cabeça:



Figura 2: frame do videoclipe *Invisível*, do BaianaSystem.

A emergência do BaianaSystem em Salvador ocorreu concomitantemente a uma já forte contestação e discussão acerca das características do formato Carnaval-negócio, colocando-se como parte de tal processo, e a um crescente declínio comercial dos blocos de *axé-music* e, conseqüentemente, das suas estrelas¹⁰ que começou a ter visibilidade, com

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2PrQwMFGMUc>>. Acesso em: 4 de março 2018.

¹⁰ Em reportagem dos jornalistas Gilvan Marques e Rodolfo Vicentini, do portal Uol, que aborda o enfraquecimento dos blocos com cordas no Carnaval, com entrevistas de pesquisadores, artistas, jornalistas e representantes de órgãos da Prefeitura de Salvador e do governo do Estado, alguns dados chamam a atenção. Caiu de 28 para 13 a quantidade dos grandes blocos comerciais, entre 2010 e 2018, além de quase todos terem diminuído o número de dias de desfile. O pesquisador do Carnaval soteropolitano Nelson Cadena, em trecho da matéria, diz que o principal motivo disso é o esgotamento do “modelo do axé”. Dois fatos, segundo ele, vem junto com isso. De um lado, o aumento de interesse pelos camarotes e, de outro, pela “pipoca”, percepção

reportagens regulares na imprensa baiana e nacional, entre 2010 e 2018. As vendas de abadás para os blocos diminuíram significativamente, enquanto ampliou-se o interesse pela “pipoca”, entre elas a do BaianaSystem. A pujante indústria dos tempos de auge do *axé-music* começou a apresentar sinais de fragilidade. Discussões sobre o modelo, propostas de mudanças, criações de projetos, a exemplo do Furdunço¹¹, com trios menores e sem cordas, pela Prefeitura de Salvador –, a saída de vocalistas de bandas consagradas do gênero musical e o encerramento das atividades de algumas delas, a presença dos mais variados gêneros musicais entre as atrações, como o pop e o sertanejo, entrevistas desses artistas assentadas na temática da “crise do *axé-music*”¹², entre outros fatos, evidenciaram ainda mais o acontecimento.

Esse assunto também passou a integrar debates, que se tornaram públicos, entre governador, prefeito, parlamentares, gestores de órgãos públicos, o Conselho Municipal do Carnaval de Salvador, movimentos sociais e culturais, com diversas posições sobre o que seria o melhor modelo de Carnaval, do seu financiamento e dos lugares mais apropriados para os circuitos. As institucionalidades governamentais, a Prefeitura e o governo do Estado, além dessas discussões, também têm marcado presença nesse processo através de iniciativas caracterizadas por aquilo que acreditam fomentar o melhor modelo. Ou seja, uma parte das ações para a festa aparentemente é baseada nesses posicionamentos, principalmente no que diz respeito às diferentes maneiras de financiamento dos blocos “pipoca” gratuitos. O que se

compartilhada, na matéria, pelo pesquisador Paulo Miguez, especialista no tema do Carnaval de Salvador. Disponível em: <<https://www.uol/carnaval/especiais/camarotizacao-do-carnaval-de-salvador.htm#tematico-1>>. Acesso em: 6 de maio de 2018.

¹¹ Ao anunciar a 2ª edição do Furdunço, em 2015, o prefeito de Salvador, Antônio Carlos Magalhães Neto, defendeu o projeto: “Não tenho dúvida nenhuma que o movimento do futuro do Carnaval de Salvador passa pela consolidação do Furdunço”. Na mesma linha, o presidente da Empresa de Turismo da Prefeitura de Salvador, Isaac Edington, complementou que a “[...] retomada do Carnaval do passado era uma necessidade para [...] um novo Carnaval. Uma folia aberta e sem cordas”. Disponível em: <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/futuro-carnaval-de-salvador-passa-pelo-furdunco-diz-acm-neto/>> Acesso em: 8 de maio de 2018. No entanto, a proposta do Furdunço, ainda que tenha esse objetivo apresentado pelos gestores, é criticada por artistas, produtores e jornalistas, entre outros, principalmente por se configurar como um evento isolado dentro do Carnaval, como aponta Luciano Matos, editor do portal local voltado para a música El Cabong: “O Carnaval de Salvador vive um drama, que vai ser difícil de solucionar, mas que algumas soluções começam a ser apontadas. O Furdunço é um deles. Já levantamos várias críticas ao projeto da Prefeitura, especialmente o de não colocar as atrações selecionadas pulverizadas no circuito durante o Carnaval, e não apenas num dia, hora e local específicos, como é atualmente. O mais interessante seria que tantos nomes com trabalhos criativos chegassem aos diversos públicos e contribuíssem para que a festa fosse mais diversa em todos os seus dias [...]. Ainda não é assim e não temos certeza se algum dia será. Dito isso, esse ano o projeto acertou em retirar os grandes nomes vinculados a Axé Music”. Disponível em: <<http://www.elcabong.com.br/furdunco-tera-baianasystem-magloreattoxxa-e-marcia-castro/>>. Acesso em: 8 de maio de 2018.

¹² Reportagens têm recolocado regularmente em foco o tema “crise do axé”, que não é consensual, em discussão envolvendo artistas, gestores, jornalistas, empresários etc.: “Axé music balzaquiana: que crise é esta?” - <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/axe-music-balzaquiana-que-crise-e-esta/>>; “A axé music enfrenta sua grande crise” - <<http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1538715-a-axe-music-enfrenta-sua-grande-crise/>>; “Salvador abre Carnaval 2014 em meio a debate sobre crise do axé” - <<https://carnaval.uol.com.br/2014/salvador/noticias/2014/02/26/salvador-abre-carnaval-2014-em-meio-a-debate-sobre-crise-do-axe.htm>>; Acesso: 8 de maio de 2018.

percebe é, em geral, uma visão que se tornou dominante de que é necessário estimular tais blocos sem cordas, embora isso comporte também compreensões variadas sobre a execução dessa política, a saber: o investimento direto do poder público; a mediação e a escolha das atrações pelo município ou Estado, através de contratação direta, licitação ou edital, a partir do montante investido pelo empresariado; ou o pagamento e o contrato direto das empresas com os artistas e produtores de blocos gratuitos no intuito de publicidade, vinculação e divulgação das suas marcas.

Dentro do cenário musical, certamente o BaianaSystem é um dos grupos mais ativos nessas discussões acerca da festa, por meio das suas práticas variadas. Um movimento que convoca e penetra em outras questões da música, da cidade de Salvador, das suas apropriações simbólicas, culturais, estéticas e políticas. Talvez não fosse necessário afirmar que o crescimento da banda, em termos de estrutura, público, fãs, visibilidade midiática e também de financiamento e promoção por institucionalidades governamentais, atravessa fortemente esse contexto, enquanto tal momento do Carnaval, do *axé-music* e, mais amplamente, da música na cidade também aparentemente resulta e é constantemente produzido por questões colocadas pelo BaianaSystem. O grupo emerge provocando discussões sobre o lugar da guitarra baiana e dos blocos afro no Carnaval, do modelo de blocos com cordas, das misturas sonoras soteropolitanas. Tudo isso num conjunto de discursos mais extenso que envolve o pensamento crítico sobre a realidade da cidade.

Nesse sentido, o engajamento do BaianaSystem também passa pela exposição das feridas da desigualdade social e da especulação imobiliária, como expõe os versos das músicas: “Especulação imobiliária [...] subiu o prédio eu ouço vaia”, “Lucro, máquina de louco”, “Diz em que cidade você se encaixa, cidade alta ou cidade baixa?”. Esse posicionamento é marcante na maneira como a banda se coloca no território de Salvador, mas também se alinha com uma perspectiva mais ampla de cidade, o que possibilita uma comunicação direta com públicos de outros estados sobre esses temas. Não é apenas a população soteropolitana, afinal, que convive em seu cotidiano com as desigualdades ou com outros problemas gerados pela especulação imobiliária em áreas que poderiam servir ao interesse social e coletivo. Trata-se de um diálogo com questões urbanas relevantes em diferentes cidades, embora o grupo se refira, amiúde, às singularidades da capital baiana.

No release do BaianaSystem, divulgado em seu site oficial e assinado pelo cantor e compositor BNegão, expõe de modo sintético o seu engajamento político nas dimensões do Carnaval e do território urbano¹³ de Salvador, muitas vezes interconectadas:

De dentro das frestas da selva de concreto e aço, brotam novas raízes, de uma espécie soteropolitana ainda não estudada. [...] A palavra das ruas para as ruas; A guitarra baiana recolocada na linha de frente, de uma forma completamente diferente. [...] Quatro cabeças pensantes a serviço da arte dançante. [...] Especulação imobiliária, sobrevivência na concrete jungle, divisões sociais, diversões, comportamentos, forças da natureza, crenças, lutas, fé...está tudo aqui, presente [...] Duas Cidades é isso: O som das festas populares de um futuro próximo. O trio elétrico como um soundsystem ambulante. O carnaval como uma experiência social. A cidade (partida) como ponto de ação e observação do ser humano (BNegron, disponível em: <baianasystem.com>, acesso em: 01 de julho 2017).

A dimensão territorial, sobretudo, é exposta com nitidez no texto, em expressões como “selva de concreto e aço”, em contraposição à concepção de cidade solar e praieira; “espécie soteropolitana ainda não estudada”, ao invés de aludir, por exemplo, à “baianidade”; e “a palavra das ruas”, “o carnaval como experiência social”, “a cidade (partida)” no embate contra as segregações sociais e espaciais. Todas elas atestam que há uma marcante disputa discursiva encampada no nível do território (HAESBAERT, 2004).

Destaca-se ainda, nessa esfera, a ligação do grupo com as festas de largo, religiosas ou não, as feiras livres populares e os objetos da cultura popular soteropolitana (carrinhos de café, máscaras, bancos de feira, cordão de alho) na sua música e nas expressões audiovisuais – videoclipes, vídeos em plataformas de redes sociais *online* e cenários de shows. Lugares da cidade, como o Centro Antigo, são acionados, demarcados e exaltados pela banda¹⁴. Entende-se, portanto, esse conjunto de práticas do BaianaSystem como uma construção discursiva de enfrentamento de estruturas de poder dominantes no espaço urbano, enquanto disputas dos saberes, de ideias, e também como materialidade. Um fenômeno que também pode ser identificado como expressão de heterotopias¹⁵ e suas manifestações no e pelo território, na

¹³ Ao discorrer sobre as questões urbanas em seus discursos, os músicos do BaianaSystem, nas entrevistas e declarações levantadas neste trabalho, não reduzem a abordagem da cidade de Salvador como metonímia de Bahia. Ressaltam, inclusive, a diversidade e as diferenças regionais da cultura musical do estado.

¹⁴ Em reportagem de O Globo evidencia-se essa relação quando o adjetivo absurdo é utilizado por Passapusso no sentido de “incrível, fabuloso”: “[...] o cantor Russo Passapusso usou a palavra “absurdo” pelo menos 20 vezes. As festas religiosas na Bahia são um absurdo, os pequenos sistemas de som dos carrinhos que vendem café no Pelourinho são absurdos [...]” (FILGUEIRAS, Mariana, 2017). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/quem-o-absurdo-russo-passapusso-voz-do-baianasystem-20903715>. Acesso em: 22 de março de 2017.

¹⁵ Para Foucault (2013), as heterotopias são contraespaços, lugares reais, localizados nas margens da sociedade para os indivíduos com comportamentos desviantes à média ou à norma: “a heterotopia tem como regra justapor

linha colocada por Foucault (2013), quando alude ao caráter de não neutralidade desses lugares, assim como das pessoas e seus corpos, e ao seu potencial transformador. Inscrevem e expressam, dessa forma, relações de poder.

Exemplo disso pode ser verificado na imagem da fotografia da capa de *Duas Cidades* (2016), na qual um conjunto de pessoas, parte sem camisa, está dançando no circuito do Carnaval durante o desfile do BaianaSystem, no limite de uma faixa de pedestres (Fig. 3)¹⁶. Alguns estão em cima da faixa. Levando em consideração as articulações já feitas anteriormente acerca da trajetória da banda, pode-se afirmar que essa prática discursiva visual desafia também o modo de organização do espaço (FOUCAULT, 2014), focalizando na reconfiguração do modelo capitalista carnavalesco, (através da ausência da padronização dos abadás, espécie de farda dos blocos com cordas, e das diferentes posturas dos corpos na Fig. 3) e urbano (por meio da ocupação da rua como afirmação do espaço público na imagem e da crítica à sociedade de consumo nas letras, como no verso “lucro, máquina de louco”, da música *Lucro [Descomprimindo]*). Uma postura desviante (FOUCAULT, 2013) dentro do próprio Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008), com todos os holofotes voltados para o circuito, e que desafia a estruturação do espaço.



Figura 3: imagem da capa do álbum *Duas Cidades* (2016), com foto e design de Filipe Cartaxo

em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 25).

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r9TgaoA3NhE&t=242s>>. Acesso em: 9 de junho 2018.

Como observado, a emergência do BaianaSystem e de suas práticas nesses contextos territoriais, do Carnaval e dos gêneros, como o *axé-music*, – e as relações que eles articulam - encontram lugar, principalmente, na construção do seu discurso público de enfrentamento de certas estruturas dominantes, mas atuando, muitas vezes, no interior delas – mesmo que como contra (espaços), desvios, num jogo entre margem e centro (FOUCAULT, 2013). Observa-se, especialmente, um movimento do grupo de disputa: que agrega objetos da cultura popular em uma leitura singular – máscaras, bancos de feira -; recusa as cordas e critica os camarotes do Carnaval-negócio, no entanto, participa e enaltece certas características do festejo e até do axé; reivindica o universo das feiras e transita no Pelourinho (tão fotografados por excursões turísticas e estampadas em capas de revistas), entendidos como espaços de resistência, porém se contrapõe à imagem idílica de Salvador encontrada nos cartões portais.

O que é constatado na emergência do BaianaSystem na capital baiana é um discurso que confronta os enunciados da Salvador da alegria, do verão e da felicidade, muito ligada ao turismo e ao *axé-music*, através da construção de um território urbano, desigual, tenso e cosmopolita, da denúncia da cidade capitalista da especulação imobiliária e da exploração dos trabalhadores, da afirmação da resistência do povo negro, que vive, majoritariamente, nas periferias. Ao mesmo tempo, o grupo faz uma música que convoca uma *performance* do público dançante, vibrante e participativa, associada às experiências nas ruas da cidade, fato que remete às matrizes culturais carnavalescas. Vincula-se tanto aos protestos dos blocos afro como dos movimentos e gêneros jamaicanos citados. Ou seja, agrega, sobretudo, questões de gêneros musicais, de territórios e de experiências com a música e com a cidade, empreendendo um trajeto complexo, de articulações, desvios e lutas, mas que também envolve contradições, conciliações e divergências. Esse processo gera intenso debate entre os fãs, o que será visto a seguir.

2.3 AS DISPUTAS DE FÃS DO GRUPO CONTEXTUALIZADAS EM SALVADOR

A relação entre o BaianaSystem e os seus fãs em Salvador, ao longo dos anos, foi construída tendo como uma de suas principais bases e características a afinidade de experiências e discursos. Em desfiles no Carnaval, shows na cidade, em comentários nas plataformas de redes sociais *online*, frequentemente fãs se expressam politicamente, acionando, inclusive, enunciados do próprio grupo. Já ocorreram vaias a camarotes, exibição de cartazes de protesto em shows e, mais recentemente, o unísono “Fora Temer” na manifestação que ocorreu durante o festejo carnavalesco de 2017 defendendo o afastamento de Michel Temer da Presidência da República, após a conclusão do processo de *impeachment*

da presidente Dilma Rousseff no Congresso Nacional. As máscaras distribuídas pela produção da banda e muito utilizadas por fãs, na sua dimensão política, tal como as rodas formadas por parte do público durante os shows, e também as experiências com o som e os elementos visuais, se configuram nesse escopo. Uma sintonia que passa por afetos variados. Há identificações de valores dos fãs com o grupo e entre os próprios fãs, mas também distensões e rupturas, a partir de divergências, de afetos e valores, que se materializam em disputas em relação à banda e outras questões.

Percebe-se que, entre 2015 e 2018, houve uma ampliação desse engajamento dos fãs, revelada em disputas diversas articuladas no contexto soteropolitano e expressas, principalmente, em plataformas de redes sociais *online*. Essas discussões foram identificadas através de mapeamento de uma série de comentários das postagens e eventos do grupo em sua página e no seu canal, respectivamente, no Facebook e no YouTube. Tal processo, é necessário destacar, ocorreu no momento de maior ascensão de visibilidade do BaianaSystem, desde o seu surgimento, e no qual a quantidade de fãs na capital baiana (e em outros lugares) também teve um crescimento expressivo. Isso fica explícito, em termos quantitativos, na comparação das visualizações e comentários de fãs em vídeos postados pelo canal do grupo no YouTube desde a criação. No primeiro publicado, da música *Da Calçada pro Lobato*¹⁷, em 20 de dezembro de 2009, a quantidade de visualizações¹⁸ registrada na plataforma é de 16.592 mil e a de comentários é apenas seis, enquanto o já citado videoclipe da música *Invisível*¹⁹, divulgado em 1º de fevereiro de 2017, tem 521.053 mil visualizações e 390 comentários. Uma diferença significativa que realça essa expansão de público e fãs.

Com temporadas regulares de shows em Salvador, alternadas com apresentações em outros estados e desfiles no Carnaval, cada vez mais fãs da chamada “cena alternativa”²⁰ da capital baiana (e não só dela), com a qual o BaianaSystem dialoga desde o surgimento, passaram a acompanhá-lo. Um marco importante foi o desfile durante o festejo carnavalesco de 2015, no Campo Grande, quando arrastou uma multidão com cerca de 20 mil pessoas em sua pipoca (VLADI, 2016). No ano seguinte, lançou o álbum *Duas Cidades* (2016), que, como já dito, repercutiu muito no cenário nacional, alçando a banda a um patamar ainda

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=autZNKm02BU>>. Acesso em 15 de novembro de 2017.

¹⁸ Os dados de visualizações e comentários apresentados foram coletados em 15 de novembro de 2017 na plataforma Youtube.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2PrQwMFGMUc>>. Acesso em: 15 de novembro 2017

²⁰ A existência ou não de uma cena alternativa, assim como as suas supostas características, precisaria ser discutida mais profundamente. Apesar do interesse do pesquisador em realizar esse estudo, não é o objetivo deste trabalho discutir tal questão. No entanto, observa-se que, de fato, essa denominação é utilizada por músicos, fãs, críticos, simpatizantes, jornalistas e alguns pesquisadores em referência ao conjunto de artistas que circula no Rio Vermelho, no Centro e no Pelourinho.

maior de visibilidade e público dentro e fora de Salvador. O trabalho foi gravado e divulgado com suporte da empresa Red Bull, através do estúdio Red Bull Station, em São Paulo. Parcerias de gravação de músicas com outros artistas, como a cantora angolana Titica, a banda Nação Zumbi e o grupo de funk Heavy Baile, do Rio de Janeiro, foram realizadas.

O grupo também entrou no circuito de grandes festivais realizados no Brasil e em outros países, a exemplo das edições nacionais do Lollapalooza Festival (2017) e do Rock In Rio (2017) e do Roskilde Festival (2017), na Dinamarca. Todos esses voltados, principalmente, para o rock e a música pop. Um ano antes, apresentou-se no Festival de Verão, em Salvador, evento ligado ao *axé-music* e que sempre tem no *line-up* a presença de artistas desse gênero musical. Além disso, nesse processo de expansão, teve a música *Playsom* (Russo Passapusso) selecionada para integrar a trilha sonora do game *FIFA 16* (Electronic Arts) e fez uma versão da música *Eu quero é botar o meu bloco na rua*, do cantor e compositor Sérgio Sampaio, para campanha publicitária da empresa Apple, associando sua imagem a mais uma marca multinacional.

Shows no Rio Vermelho e Pelourinho, bairros boêmios da capital baiana com intensa vida noturna e reconhecidos por abrigarem as aludidas “cenas musicais alternativas”, tornaram-se intercalados com viagens e apresentações em lugares de Salvador, como Barra Salvador Hall, Armazém Vilas, Itaipava Arena Fonte Nova, além do Espaço Praia do Forte, localizado em um balneário turístico no Litoral Norte. Ou seja, espaços que, de maneira geral, estão comumente fora do circuito do público alternativo e onde acontecem shows de artistas associados ao sertanejo universitário, ao pop rock, ao pagode e ao *axé-music*.

Nesse contexto, uma parte dos fãs do BaianaSystem questionou publicamente, e com regularidade, a coerência ou não da sua trajetória engajada e a sua representatividade, expondo contradições enxergadas entre os discursos construídos pelo grupo e essas práticas de circulação, de escolhas para os lugares dos shows e a definição dos preços dos ingressos.

Também foram tecidas muitas críticas a uma suposta mudança de perfil de público, que teria se tornado elitizado e embranquecido, e exposta uma transformação das suas próprias experiências, sobretudo nos shows, fruto de tudo isso. Esses discursos são apresentados em comentários em postagens variadas do grupo no Facebook, para divulgação de shows, de músicas, de reportagens, dentre outros. Os eventos para promover as apresentações, criados pela banda nessa mesma plataforma, também são ambientes recorrentes dessas expressões. Ao mesmo tempo, nos setores de comentários de vídeos publicados no YouTube, acontecem também acaloradas discussões acerca das suas referências genéricas fundamentais, das suas sonoridades e, quando reportam-se à relação com Salvador,

abordam o discurso crítico e combativo e a importância estética e política do BaianaSystem na música da capital baiana e, frequentemente, as ligações, sejam de aproximação ou tensão, com o *axé-music*, o que aproxima-se também dos citados debates realizados no Facebook.

Com base na observação desse fenômeno e considerando a importância da compreensão dos assuntos convocados e articulados, as principais questões que sustentam o problema de pesquisa deste trabalho foram propostas. Primeiro, o que está em jogo nesses discursos? Ou melhor, e mais precisamente, o que move o engajamento desses fãs em discussões nas plataformas de redes sociais *online* que tratam do contexto de Salvador? Identificou-se, já num olhar preliminar, que a dimensão dos afetos (GROSSBERG, 1997, 2012, 2018) está fortemente mobilizada nessas práticas discursivas e políticas. Tal ponto configura-se como central na argumentação aqui desenvolvida.

Diante disso, houve a necessidade de um mergulho mais profundo nos debates, com o objetivo de compreender as temáticas motoras desses afetos políticos. Afinal, não são os debates sobre todos os assuntos que se prolongam, geram envolvimento, com dezenas e até centenas de comentários. Percebeu-se, então, que, assim como o BaianaSystem convoca, na sua emergência no contexto soteropolitano e de diversas maneiras relações com os gêneros musicais, os territórios e as experiências com os seus vídeos, shows e a própria cidade, os fãs também disputam constantemente esses três temas.

Foram visualizados repetidas vezes no mapeamento das postagens e comentários dos fãs de modo interligado, gerando discussões com grande participação, diversidade de posições e repercussão. Como propõe Grossberg (2012), à guisa da contextualização radical, verificou-se tais ligações e as relações de poder articuladas, que serviram de amparo fundamental desde a reflexão sobre a emergência da banda e a imersão mais direta no fenômeno das disputas, e a formulação das questões. A partir daí, definiu-se as três categorias, gêneros musicais, territórios e experiências, e questionou-se de que maneira elas estão interligadas nas disputas dos fãs e de que forma são capazes de produzir alianças afetivas, identificações e processos de empoderamento estratégico de fãs. As categorias orientaram também o percurso realizado na abordagem teórica-metodológica dos afetos políticos dentro da música, a partir de um acionamento contínuo do caso estudado, e a análise das disputas discursivas de fãs do BaianaSystem no contexto de Salvador.

3 CAMINHOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS: AFETOS POLÍTICOS E EXPERIÊNCIAS NOS DISCURSOS DE FÃS DE MÚSICA

Pensar a relação dos fãs com a música nas suas dimensões afetivas políticas, e a sua expressão em disputas discursivas, leva a uma aproximação de algumas das reflexões que foram e continuam sendo realizadas sobre tais conceitos e também de outras ideias articuladas. Sem dúvida, desde as primeiras linhas escritas no trabalho, há um constante relacionamento com autores, formulações, conceitos e ideias. O apontamento dos “caminhos teóricos e metodológicos”, portanto, vem sendo feito ao longo do texto. Mas, por que então um capítulo específico com esse horizonte? Acredita-se que, por mais que esse caminho já venha sendo traçado, é necessário estabelecer um contorno teórico-metodológico mais detalhado e preciso, através de um diálogo contínuo com o objeto de pesquisa. Tal percurso é desenvolvido neste capítulo. É importante ressaltar que o conjunto de tópicos trazidos aqui atravessa reflexões empreendidas no campo de interface entre comunicação e música, de pesquisadores como Cardoso Filho (2004), Janotti Júnior (2003, 2004) e Pereira de Sá (2016, 2017); nos Estudos Culturais, ao recorrer a Grossberg (1997, 2012, 2018), Mittell (2001), Hall (2016) e Gomes (2011); e também na filosofia, com as formulações de Parret (1997), Shusterman (1998) e, principalmente, de Foucault (1987, 2012, 2014).

O capítulo está dividido da seguinte maneira. No item 3.1 é realizada uma discussão sobre as noções de paixões e afetos, buscando argumentar, rapidamente, que elas sofreram tentativas de isolamento histórico dos terrenos da política e da racionalidade. Faz-se, então, uma crítica a essas separações e defende-se, posteriormente, que na atividade dos fãs os afetos estão lado a lado com a política. E, mais do que isso, que a própria prática política, nesse caso, é afetiva. Assim continua, no 3.1.1, com a abordagem dos afetos na obra de Lawrence Grossberg, central neste trabalho por motivos variados, entre eles por realçar a sua centralidade nas dimensões cultural, política e também sensível das práticas dos fãs e por possibilitar a aplicação de um método para a análise dos afetos nos fenômenos musicais (CARDOSO FILHO, 2004), particularmente aqui em torno do grupo BaianaSystem.

Depois, no tópico 3.3, entende-se de que maneira os afetos políticos estão relacionados aos gêneros musicais. Já no item 3.4, as noções de fã e *fandom* são discutidas, a fim de melhor delimitá-las para a compreensão de suas práticas no contexto da expansão dos debates nas plataformas de redes sociais *online*. Uma reflexão sobre as ligações entre os afetos políticos, as experiências cotidianas e os contextos locais é feita no tópico 3.5, enquanto na sequência, item 3.6, o foco é a conexão entre os videoclipes pós-MTV (PEREIRA DE SÁ, 2016, 2017) e os territórios a partir das suas apropriações simbólicas, também afetivas políticas, e das

disputas dos fãs nos sites *online*. Nessa sequência, articula-se a *performance* e as escutas conexas (JANOTTI JÚNIOR e ALMEIDA, 2015; ALCANTARA, 2016) em shows e videoclipes nas experiências e, sincronicamente, nas controvérsias dos fãs.

As formulações e os conceitos de Foucault (1987, 2013, 2014, 2014a) sobre os discursos, o poder e as práticas discursivas são apresentados e discutidos no item 3.8, no qual se delineia mais minuciosamente os pressupostos analíticos acerca dos discursos no trabalho. Para isso, vale-se também de reflexões de autores dos Estudos Culturais (HALL, 2016; MITTELL, 2001) que estabelecem um marcante diálogo com o pensamento foucaultiano. O conceito de formação discursiva é central neste estudo, na medida em que favorece a compreensão das disputas dos fãs do BaianaSystem, e algumas das relações de poder estabelecidas no contexto soteropolitano, que dizem respeito aos gêneros musicais, aos territórios e às experiências. Tais categorias são entendidas também como formações discursivas construídas a partir de diferentes polos enunciativos, com diversas questões afetivas políticas implicadas, organizadas e expressas nas disputas mapeadas.

3.1 PAIXÃO, AFETO E POLÍTICA: SEM VELHAS DICOTOMIAS

A sensibilidade e a razão foram tratadas, durante muitos séculos, como características antagônicas dos sujeitos. Ainda hoje circulam por aí discursos que dividem a pessoa razoável, com virtudes, por exemplo, para a vida pública, daquela outra emotiva, movida apenas por paixões. Essa tentativa de separação entre paixão e política remonta a períodos muito anteriores aos dos laptops e smartphones conectados. No capítulo *O Phatos Razoável*, do livro *A Estética da Comunicação: além da pragmática*, o filósofo belga Herman Parret (1997) narra como, na história do ocidente, a paixão (*phatos*) foi apartada do âmbito ético, moral, das leis, da racionalidade e da política. Na Grécia pré-socrática, segundo o autor, a paixão era considerada frenesi, morbidez e perturbação. Ou “contrária à natureza”, como nas palavras de Zenão. Já autores clássicos da filosofia, apesar de terem produzido reflexões acerca da paixão, deixaram o tema longe da centralidade das suas obras. Outro movimento é o seu confinamento no campo das artes, como o lugar legítimo para a sua manifestação. Tal processo de separação das paixões, portanto, ocorreu, ao longo do tempo, em dois movimentos complementares: a marginalização nas formulações teóricas, seja na filosofia, seja nas ciências sociais, e a “[...] expulsão [...] para os domínios da criatividade artística (no romantismo) e da intimidade interpessoal” (PARRET, 1997, p. 108). Isso inclui um distanciamento da política, o suposto terreno exclusivo da racionalidade.

Contrário a essa linha de pensamento, o autor argumenta coerentemente que o sujeito produtor de discursos, de razões, dentro de uma sociedade regida por leis morais, é um ser de paixão. Desenvolve, então, a ideia de *phatos* razoável, isto é, a paixão que não é patológica, expressa em discursos e, acima de tudo, que torna as relações intersubjetivas (e afetivas) possíveis de serem vividas. Nisso estão incluídas também as diversas práticas culturais e políticas. A paixão contribui na organização das identificações, na sociabilidade, nas atuações políticas, escolhas e percursos diversos, entre outros terrenos da vida individual e social: “[...] [a vontade do sujeito] de transmitir a verdade, sua intenção de comunicar, suas crenças e suas convicções são motivadas pela paixão de conhecer, e pela propensão a viver em comunidade [...]” (PARRET, 1997, p. 107).

Partindo dessa acepção, Parret (1997) alerta para a necessidade de se desconstruir qualquer separação radical entre paixão e razão nas várias esferas cotidianas. Nos seus termos, imaginação, entendimento e desejo são algumas das faculdades em jogo na paixão. Soma-se também nesse caminho a urgência de desfazer a falsa oposição entre afeto e política.

A oposição do *phatos* ao *logos* se presta a ser dramatizada além do necessário, o que resultaria em correr o risco de uma idealização da racionalidade, de um lado e, de outro, em excluir a paixão da vida em comunidade governada pela lei moral. Deve-se demonstrar, em contraste com essa dicotomização dramática do *phatos* e do *logos*, que todo *phatos* tem o seu *logos*, e toda paixão, suas razões. (PARRET, 1997, p. 111).

Sobre o afeto, o autor demonstra, logo no início da obra, uma flexibilidade (ou falta de delimitação) na utilização e na sua definição. Afirma, inclusive, que o termo “deve ser despido de qualquer conotação cartesiana”. Nesse momento, oferece uma pista dessa sua compreensão. Em seguida, critica o que considera a principal ontologia, ligada ao paradigma econômico dominante, do ser-em-comunidade, a saber: a “circulação informacional” em associação direta com o ideal “*verifuncional*” dos discursos. Promove, então, uma importante defesa da comunicação estética a partir da identificação de três “pequenas ontologias”²¹ que emergem das brechas da “grande ontologia”: (PARRET, 1997, p. 18-19). Uma delas é a

²¹ Parret (1997) explica o que considera as três “pequenas ontologias” que irrompem das lacunas deixadas pelo paradigma econômico dominante e pela “grande ontologia”. Primeiro a dos “jogos infinitos” (contraposição aos jogos econômicos, finitos, cujo fim é vencer ou lucrar), que produz a “transcendência do social” e tem como principal objetivo continuar a jogar. A cultura e a arte são exemplos. A segunda ontologia é a “experiência fusional”, “que é relevante na esfera do afeto, que exclui a possibilidade de uma relação perceptual com uma alteridade” (PARRET, 1997, p. 21). Vale-se, na sua argumentação, da frase de P. Valéry presente no capítulo *Afetividade*, do *Cahiers* – v. 2: “O sentimento só me informa sobre si mesmo. Por isso ele é incomunicável, sem referência fixa e nem localizável”. A terceira trata da desconstrução da verdade como criadora do sentido e do valor do discurso. Defende que a temporalidade (não a do tempo físico, do calendário, do cosmos) é “o que empresta significação a todos os nossos discursos e todas as produções humanas” (1997, p. 22), a “incompletude” da vida.

“ontologia da experiência fusional [...] contra toda tentativa de modelar o ser-em-comunidade em termos de uma informática generalizada, ou de uma comunicabilidade universal” (1997, p. 21). Proposta interessante, em virtude de que a comunicação, frequentemente, vai muito além das trocas de informação, comporta experiências materiais, físico-somáticas, sensoriais etc., e de que não há apenas um modo (informacional) de comunicabilidade.

No entanto, Parret (1997) relaciona a “*experiência fusional*” aos afetos, afirmando que o contato sinestésico produz um ser-em-comunidade afetivo, “onde absolutamente nada é comunicado”. O ser-em-comunidade não concerne, na sua visão, a uma ideia (não está situado no nível cognitivo e/ou perceptivo), mas a “um sentimento que ativa a faculdade do afeto” (PARRET, 1997, p. 21). Diferente de conjunção, segundo o filósofo, é a fusão dos corpos, ou a intercorporeidade, relacionada, por sua vez, ao campo dos afetos, que concebe o ser-em-comunidade e não a comunicabilidade. Embora apresente uma premissa pertinente e um objetivo bastante elucidativo, que propõe pensar a comunicação de maneira mais ampla, é redutor nesse momento ao percorrer a esfera da comunicabilidade ligada aos afetos, pois não leva em consideração a sua possibilidade de construção, organização, articulação e, sobretudo, expressão – ou seja, comunicação em discursos socialmente, culturalmente e politicamente contextualizados.

Apesar dessa proposta (“radical”, como é intitulada pelo próprio autor), ao abordar posteriormente os valores enquanto as razões das paixões, Parret (1997, p. 122-123) modifica a sua rota. Refere-se aos “juízos basicamente afetivos”, ou seja, reconhece, ao menos, que os valores e outros processos cognitivos podem ser constituídos afetivamente, tendo como base e articulação, logicamente, os seus contextos.

A posição que defendemos aqui é, antes, que o próprio juízo é passional, que o próprio raciocínio é afetivo. Essa argumentação leva à conclusão de que o juízo e o raciocínio realizam-se a partir de conceitos-valores, que tem assim a aparência de uma demonstração e, mais precisamente, de uma justificação. Os conceitos-valores são constituídos pelas disposições da paixão e por suas avaliações. (PARRET, 1997, p. 123).

Esse pensamento chega mais perto do entendimento dos afetos trabalhado aqui, no contexto das relações dos fãs com a música. Compreende-se que afetos se manifestam nas disputas discursivas, amalgamando experiências ligadas aos corpos em movimento (na dança, *performance*, no volume do som, nas variações entre as frequências graves e agudas), como também nas diferenciações individuais e sociais, nos valores, visões de mundo, paixões e razões. Comportam, portanto, uma sensibilidade agregada a uma lógica, possivelmente

externada nos discursos. Em outras palavras, sublinha-se que os afetos, em sua complexidade, agrega uma dimensão comunicacional, no sentido mais amplo das interações.

Sendo assim, alguns sinais, traços e estruturações podem ser identificados nessas manifestações em processos comunicativos. Grossberg (2012), em uma de suas formulações sobre os afetos, inserida no debate acerca dos Estudos Culturais, assinala que, em diversos trabalhos contemporâneos, “supõe-se que o afeto é mais natural do que construído e, muitas vezes, que é necessariamente desorganizado (em oposição, por exemplo, à linguagem)” (GROSSBERG, 2012, p. 231, tradução nossa). Contrapõe essa linha de raciocínio argumentando que a produção dos afetos nunca foi aleatória. Pelo contrário, o “afeto está sempre organizado por aparatos discursivos e culturais, que por sua vez são lugares/agentes da produção do real e da luta em torno dele, na forma de hábitos e costumes” (2012, p. 232, tradução nossa). Traz, assim, uma perspectiva que perpassa diferentes esferas dos afetos, defendendo que há três sentidos principais:

Primeiro, o afeto define a ontologia da imanência ou virtualidade. [...] Se o primeiro sentido do afeto é a realidade do virtual, o segundo define a realidade do real como afetiva. O afeto descreve os corpos em movimento, a materialidade da mediação. Aqui, o afeto descreve a eficácia dos corpos entre si, que incluem, em particular, as modalidades dos afetos incorporados ou a causalidade da distância (por exemplo, formas dos efeitos discursivos). [...] O terceiro sentido do afeto, que muitas vezes é erroneamente colocado em oposição às formas de significação, enfatiza certas modalidades de efeitos incorporados, especialmente a multiplicidade de mediações expressivas – discursivas, culturais. (GROSSBERG, 2012, ps. 231-232, tradução nossa).

Ou seja, os afetos comportam um entrelaçamento entre as dimensões do sensível, do social, do cultural e do político. A título de exemplo no contexto do fenômeno estudado neste trabalho, quando um fã ou crítico escreve publicamente sobre o “melhor disco do ano”, materializando um discurso que é dirigido a um conjunto de pessoas, ele pode simultaneamente encampar uma disputa de gosto dentro da comunidade musical e da sociedade em geral, organizar e expressar as suas paixões e os seus afetos pelos sons escutados, por práticas culturais e cotidianas, artistas, referências, lugares, ideologias, experiências, valores, dentre outros. Afinal, há diversos componentes sensíveis, culturais e políticos que circundam e atravessam a interação do fã com aquele álbum. Ou mesmo um *hater* que dedica diariamente o seu tempo para massacrar um artista cujo afeto está organizado e opera num sentido de rejeição. No confronto do fã e do *hater*, o componente da

diferenciação ganha relevo. Esses discursos, na maioria das vezes, informam afetos e deixam explícitos vetores em atuação ali, motivando aquele engajamento.

Não é um objetivo deste trabalho o mapeamento de todos os elementos que compõem os afetos relacionados ao BaianaSystem através das construções discursivas. Defender isso seria um tanto arbitrário, levando em consideração as disputas, e exigiria uma reflexão teórica aprofundada sobre essa conexão entre os níveis mais materiais e sensoriais dos afetos e os discursos. Isso se torna ainda mais complexo na medida em que há também uma importante dimensão individual estabelecida no momento exato da experiência e do impacto que a própria materialidade sonora (e visual, no caso de um videoclipe) é capaz de produzir em cada um e também nas coletividades, como grupos de fãs. Embora não sejam exclusivamente “propriedade subjetiva” (GROSSBERG, 1997) e estejam em constante ligação com os contextos sociais e culturais, esses efeitos afetivos materiais, corporais, sensoriais, somáticos, todavia, não aparecem com tanta centralidade, senão no que diz respeito à *performance*, nos enunciados mapeados em torno do grupo soteropolitano, como será desenvolvido no próximo capítulo. O próprio fenômeno não convoca tal abordagem.

Levando em consideração a multiplicidade de maneiras nas e pelas quais o afeto está presente na vida humana, Grossberg (2018), em seu mais recente livro *Under the Cover of Chaos: Trump and the Battle for the American Right*, apresenta, à guisa de definição, uma compreensão ampla e, ao mesmo tempo, muito clara e coerente da sua dimensão e dos seus planos, sobretudo, na vida cotidiana e no mundo contemporâneo, que é incorporada no tratamento do objeto deste trabalho. Para o autor:

É uma dimensão ou ingrediente essencial das desordens da experiência humana, e é pelo menos tão complicada quanto as outras dimensões – de corpos biológicos, relações e estruturas sociais, e significado e consciência. [...] Como plano do significado, o afeto é o produto contingente de eventos, contradições e lutas humanas e não humanas. Varia ao longo o tempo e do local e é distribuído de forma desigual pelas populações. Se o significado é como fazemos sentido com o que está acontecendo, afeto é a energia que permeia todas as nossas experiências e define como é viver em um momento. Como o significado, o afeto é sempre constituído no espaço entre individualidade e socialidade, entre consciência e materialidade, entre o cognoscível e o ainda não-articulado. O afeto engloba uma variedade de maneiras pelas quais “sentimos” o mundo em nossa experiência, incluindo humores, emoções, mapas do que importa e do que se importa, prazeres, desejos, paixões, sentimentos. (GROSSBERG, 2018, localização na versão para Kindle: 254-261, tradução nossa).

Nas últimas décadas, o papel dos afetos tem se acentuado no contexto da música, com a crescente utilização da comunicação digital nos sites de redes sociais *online*, como aponta

Pereira de Sá (2016). Concomitantemente, há uma conexão direta entre a expansão da presença dos afetos nesses ambientes e as experiências políticas dos fãs, *haters* e ouvintes em suas práticas discursivas, o que já pressupõe a superação da velha dicotomia “[...] consumo cultural/entretenimento de um lado e ativismo/mobilização/cidadania de outro” (PEREIRA DE SÁ, p. 53, 2016). Esse fato é um dos componentes que revelam o grau de importância da compreensão de como os afetos e a política estão articulados nas práticas das comunidades musicais e de que maneira organizam, agenciam e expressam disputas de gosto, de visão de mundo e de valores diversos. Nesse caminho, então, torna-se necessária uma reflexão mais direta e profunda sobre a noção de afeto no campo musical (e o seu papel de empoderamento estratégico), que também pode ser encontrada com proeminência em parte da obra de Lawrence Grossberg (1997, 2012, 2018).

3.1.1 Os afetos e a música

Ao longo da sua produção, Lawrence Grossberg tratou diversas vezes dos afetos (GROSSBERG, 1997, 2012, 2018). Interessado inicialmente em compreender a história e os efeitos sociais do rock a partir da correspondência entre texto, música, política e identificações de fãs, abandonou tal projeto em prol de uma abordagem que leva em consideração, segundo o autor, as duas características fundamentais desse gênero musical: a heterogeneidade e os afetos. Na sua definição, o afeto se refere à energia investida (a qualidade e a quantidade) de maneira estruturada:

[...] em lugares, coisas, pessoas, sentidos e assim por diante. É o plano no qual nos ancoramos e nos orientamos no mundo, mas não é individualista [...]; e também não é uma pura energia psicológica que entra em erupção pelas estruturas sociais de poder. (GROSSBERG, 1997, p. 111, tradução nossa).

Como um investimento, o afeto agrega, de modo sincrônico, tanto uma dimensão passiva, de quem é afetado, e ativa, de quem afeta. Portanto, os grupos de fãs, e também os artistas, críticos, *haters* e simpatizantes, afetam e são afetados mutuamente numa complexa ligação que abrange outras experiências articuladas à música.

No *Vocabulário de Música Pop*, Roy Shuker (1999), reportando-se à Grossberg (1992, p. 79-80), explica que “o afeto relaciona-se estreitamente ao que muitas vezes descrevemos como “sentimento de vida”, um domínio de influências culturais construído socialmente. [...] atua por meio de nossos sentidos e experiências, de todos os domínios de influências que constituem a vida cotidiana” (GROSSBERG, 1992, p. 79-80, apud SHUKER, 1999, p. 16). Nessa acepção, o afeto, no contexto da música, não opera isoladamente. Emerge também na

medida em que as práticas sociais e culturais se conectam, entram em negociação e/ou se tensionam. Uma música, um discurso ou prática de um artista é capaz de acionar em um fã uma questão afetiva anterior, que pode ganhar potência naquele momento ou então ser alvo de profunda rejeição, de acordo com o resultado do confronto de diversas variáveis.

No ensaio *Another Boring Day In Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life*, presente no livro *Dancing In Spite Of Myself* (1997), o autor dedica-se diretamente a uma análise do rock a partir dos investimentos afetivos. O texto marca, de uma vez, a sua passagem para o centro dessa abordagem. Um dos argumentos principais do trabalho é que o poder afetivo deste gênero musical “vai além do lazer” e que as “instâncias particulares do *rock and roll* podem representar diferentes coisas, para diferentes públicos em diferentes contextos” (GROSSBERG, 1997, p. 31, tradução nossa). Atribui tal poder à heterogeneidade e aos afetos, ou seja, à cultura e ao grau de investimento afetivo dos fãs (GROSSBERG, 1997). Afasta-se, desse modo, de uma discussão sobre apenas *um* possível significado coletivo ou representação social, muitas vezes determinista, do rock dentro do contexto capitalista das relações de classes sociais em meados do século passado. Ao contrário disso, aproxima-se do contexto material dos fãs e a constituição das suas alianças tendo como horizonte o empoderamento estratégico (GROSSBERG, 1997).

Nesse sentido, os afetos (e os investimentos afetivos) interessam mais, para Grossberg (1997), do que as representações semânticas, um indicador da perspectiva mais pragmática adotada pelo autor (CARDOSO FILHO, 2004). Esse percurso de compreensão significa uma guinada importante no tratamento dos fenômenos no contexto dos estudos dos efeitos sociais da música em geral e especificamente do rock. Assim, dedica-se a entender “como o rock oferece estratégias de sobrevivência e prazer para os fãs, as formas como está empoderado e empodera públicos específicos em contextos particulares” (GROSSBERG, 1997, p. 32, tradução nossa), ao invés de pensar, por exemplo, as representações ideais de sociedade construídas pelo rock. Deve-se acrescentar, inclusive, que o entendimento das próprias representações construídas dentro de fenômenos musicais, como será apresentado no próximo capítulo, requer, muitas vezes, uma dedicação para a compreensão de como afetam os fãs em suas experiências. Quer dizer, o foco da análise empreendida por Grossberg (1997) é a maneira como o rock é capaz de gerar uma rede de empoderamento estratégico, afetiva política, dos seus fãs. Descreve essa rede como uma aliança afetiva – englobando as práticas e os eventos musicais, as formas culturais e as experiências – que estrutura os afetos num nível mais amplo, mas com diferentes nuances em contextos culturais específicos.

Em seguida, apresenta e desenvolve cinco hipóteses para o entendimento do poder do rock como prática discursiva e organização dos afetos de uma juventude. 1º: a definição do rock deve ser feita em seu contexto afetivo – o pós-guerra; 2º: os efeitos contextuais apresentam-se mais como diferenciação (relações de poder) do que como ideologia; 3ª: o funcionamento do rock reúne características diferentes (ambiguidades) nos distintos contextos materiais dos seus fãs; 4º: o rock tem diferentes possibilidades de alianças afetivas; 5º: as noções de cooptação e autenticidade têm um significado estratégico na história do rock na produção e reprodução do seu poder afetivo (GROSSBERG, 1997, p. 31-32, tradução nossa). Conclui que o rock é uma prática discursiva, afetiva política, historicamente localizada.

Algumas premissas e alguns pontos fundamentais da tese de Grossberg contribuem nos caminhos do mapeamento e da análise das disputas afetivas políticas de fãs do BaianaSystem. Em consonância ao objetivo deste trabalho, acredita-se que ajuda especialmente na compreensão das controvérsias em torno do grupo no contexto de Salvador, pois a sua abordagem é extremamente contextual, reflete sobre as singularidades dos eventos, as contraposições e as disputas entre aspectos (e vetores) afetivos variados (por exemplo, a relação entre a adolescência e a vida adulta, a promessa de futuro e a descrença) que fazem parte do fenômeno rock naquele momento. O autor situa-o no contexto das relações de poder, das suas diferenciações e aproximações, “o jogo constante de incorporação e excorporação” (GROSSBERG, 1997, p. 36, tradução nossa) e as suas contradições²². No estudo realizado aqui, possibilita o mapeamento dos vetores de afetos políticos expressos em disputas em contextos específicos, como os confrontos e as aproximações do BaianaSystem e dos seus fãs com o *axé-music* no período de crise da sua indústria, e os aspectos que geram identificações e tensões a respeito da circulação do grupo nos espaços de show da capital baiana.

A sua formulação, entretanto, deixa algumas brechas ao defender que as ambiguidades e diferenciações de sentidos e públicos se constituem como uma característica singular e inerente (e até mesmo essencial) ao gênero. Cardoso Filho (2004) chama a atenção para esse limite e, ao revisar as hipóteses apresentadas por Grossberg (1997), busca colaborar na construção de um operador analítico “que permita demonstrar o que é o investimento afetivo, como e onde ele se manifesta” (CARDOSO FILHO, 2004, p. 112) nos fenômenos ligados aos diferentes gêneros musicais possíveis e não somente ao rock.

²² Grossberg (1997) aborda a forma particular de prática pós-moderna que caracteriza o *rock and roll*, como a luta contínua entre mercantilização e fragmentação, a apropriação de práticas hegemônicas em seus discursos, a inversão da costumeira incorporação das práticas externas na hegemonia e a uma localização dentro da cultura dominante que se expressa em diversidade e resistência. É, portanto, um fenômeno que, asseguradas as devidas distâncias históricas e culturais, apresenta características muito próximas aos contextos musicais contemporâneos e, especialmente, ao fenômeno aqui estudado.

O autor expande as três últimas hipóteses que, no seu entendimento, restringem a compreensão do rock apenas aos fãs que partilham “valores, desejos e prazeres frente àquela manifestação cultural” (CARDOSO FILHO, 2004, p. 112), como uma marca essencial do gênero. Nessa lógica, segundo Cardoso Filho (2004), o investigador fica impossibilitado de estabelecer juízos acerca dos seus fenômenos e artefatos, assim como sobre as suas singularidades, já que apenas a comunidade rock, em partilha dos seus valores e das suas convenções, estaria habilitada para tal processo. Propõe, com base no pensamento de Richard Shusterman (1998) e o seu estudo acerca do gênero rap²³, uma perspectiva pragmático-semântica que, ao invés de mirar somente para os artefatos, o foco seja deslocado para a experiência afetiva. Alia, então, uma abordagem contextual ao prisma da experiência e dos sentidos, afetos e valores que emergem dela, o que se considera aqui um tratamento mais completo das disputas de fãs. E não somente por colocar em relevo a importância da experiência na compreensão de gêneros mais consolidados, como o rap e o rock, mas, principalmente, por permitir o mapeamento, a análise e entendimento de fenômenos e gêneros emergentes, cujas convenções, *performances* e valores ainda não são tão difundidos e reconhecidos num nível mais amplo da sociedade. A experiência torna-se um locus indispensável de percepção das nuances e vetores dos afetos políticos.

O afeto – essa disposição pragmático-semântica – não se manifesta exclusivamente como matéria cognitiva, mas também como matéria sensível, como matéria estética. Por isso mesmo é que se destaca as noções de interpretação e experiência no Rock. Tratar o afeto dessa forma permite não só avaliar os significados partilhados pela comunidade que dizem respeito as genealogias e cânones do gênero musical como também as experiências proporcionadas pela música e seus efeitos estéticos. Permite se referir a comunidade de ouvintes como uma comunidade afetiva que tanto entra em acordo como disputa seus juízos, gostos e valores, exatamente, pelo e por meio do afeto. (CARDOSO FILHO, 2004, p. 117).

Os discursos dos fãs são, portanto, “indícios da experiência conduzida” (CARDOSO FILHO, 2015, p. 80) e expressam afetos tanto por valores e práticas cultivadas e/ou defendidas, como pela própria experiência com os fenômenos, seja ela articulada, por exemplo, à *performance* de artistas e de fãs, seja relacionada às ideias e posicionamentos políticos. O autor sugere uma abordagem do afeto que considere a “disposição (face pragmática)”, ou seja, o investimento afetivo e, possivelmente, o empoderamento estratégico e discursivo contextualizado, “para a interpretação e a experiência de artefatos e fenômenos

²³ No capítulo *A Arte do Rap*, do livro *Vivendo a Arte*, Shusterman (1998) caracteriza o rap como arte pós-moderna a partir das experiências com as obras e dos artistas e dos fãs com o gênero.

relacionados ao rock” (e outros gêneros musicais) de uma maneira “(face semântica)”. O afeto ganha maior amplitude, “fica relacionado ao conceito de gênero musical e adquire uma maior força analítica no estudo dos grupamentos juvenis” (CARDOSO FILHO, 2004, p. 116) e as suas articulações com as experiências e os territórios.

3.2 AFETOS POLÍTICOS E GÊNEROS MUSICAIS

Em sua argumentação a respeito do *rock and roll*, Grossberg (1997) adverte que o gênero musical não deve ser analisado apenas textualmente²⁴, pela mensagem, gramática empregada ou por um conjunto de sonoridades em comum, pois o seu próprio significado “funciona de forma afetiva, isto é, para produzir e organizar desejos e prazeres” (GROSSBERG, 1997, p. 37). Essa pertinente observação possibilita simultaneamente um diálogo com a noção de experiência na disposição afetiva, ressaltada por Cardoso Filho (2004), afinal, é a partir dela que ocorre tal produção e organização, e com a ideia de gênero enquanto categoria e construção cultural (MITTELL, 2001; JANOTTI JÚNIOR, 2003; GOMES, 2011). Reforça, dessa maneira, a proposição de que os afetos mobilizados e investidos nas experiências com os gêneros musicais, visualizados através da sua expressão nos discursos dos fãs – sejam eles sobre as sonoridades, representações, valores, questões sociais e culturais, referências, artistas, videoclipes, lugares, shows, letras, formatos, caminhos mercadológicos, posições políticas etc. –, devem ganhar centralidade nas investigações que visam a mapear os vetores das disputas de fãs em torno da música.

Nesse sentido, tanto os afetos investidos, como as práticas valorativas, fazem parte da soma de elementos que operam na construção do gênero, dentro de um processo que extrapola a própria música, como aponta Janotti Júnior (2003): “Investir afetividade em uma banda ou em determinado gênero musical é um modo de vivenciar o cotidiano, através de posicionamentos afetivos diante da cultura contemporânea” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 77). Ou seja, os gêneros ensejam debates que articulam temas afetivos variados, entre eles os territórios. Para ilustrar esse fato: na cidade de Salvador, em volta de um gênero musical como o *axé-music*, há distintas possibilidades de territórios simbólicos (HAESBAERT, 2004), da raiz do *axé-music* conectada aos blocos afro de bairros populares como Pelourinho, Liberdade, Itapuã, nos anos 1980 (GUERREIRO, 2010), até o ambiente repleto de *glamour* dos camarotes de Carnaval, passando pela formação no ambiente universitário, no início dos anos 1990, dos blocos com cordas. Num mesmo gênero e em uma mesma cidade, a exemplo da capital baiana, territórios distintos coexistem, com uma boa dose de tensão (revelando

²⁴ O autor refere-se ao rock, mas aqui se deve dizer que a pontuação é válida para qualquer gênero.

também conflitos materiais) e são disputados afetivamente entre fãs e detratores. Como apontam Janotti Júnior e Pereira de Sá (2018), ao refletirem sobre as inter-relações entre gêneros musicais e territorialidades urbanas, tanto do ponto de vista da produção como da audiência:

[...] som e música estabelecem com o espaço urbano uma via de mão dupla: por um lado, bairros e/ou cidades inspiram compositores, diretores, e criadores do campo musical; por outro lado, letras de músicas ou mesmo um gênero musical podem ressignificar o imaginário sobre uma cidade ou país. Desta maneira, a articulação entre a produção e consumo sonoro e imagético e as metáforas espaciais abrange uma ampla gama de ideias que cercam as práticas culturais e sua distribuição midiática. (JANOTTI JÚNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018, p. 8).

Essas articulações compõem os afetos que aproximam os gêneros musicais dos territórios, que, frequentemente, se desdobram em disputas dentro das comunidades musicais. Expandindo mais ainda o campo de visão, percebe-se que, além das territorialidades locais e experiências diversas, embates sócio-culturais e políticos de larga amplitude (contradições do capitalismo, apropriações simbólicas e relações de poder), também emergem desse processo no qual o gênero musical ora é centro da discussão, ora é o pano de fundo.

Muitos fatores, aliás, incidem na constante constituição e reconstituição²⁵ dos gêneros musicais, que, segundo Janotti Júnior (2005), “são modelos dinâmicos e demarcam a produção de sentido” (JANOTTI JÚNIOR, 2005, p. 04). As estratégias empreendidas pela instância produtora (arranjos, sonoridades, timbres, *performance*), os selos e as gravadoras, passando pelos formatos industriais (videoclipe, CD, DVD etc.); os espaços de circulação da música, ou seja, casas de shows, festivais e outros eventos, cidades, e também a mídia em geral e cada vez mais as plataformas de redes sociais *online*; por fim, a audiência, composta pelos mais diversos ouvintes, fãs, *haters*, críticos, os seus afetos e as alianças afetivas, os discursos e as valorações. Ou seja, essa sincronia de práticas “instauram um ambiente afetivo, estético, social [cultural e político] no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar” (TROTТА, 2008, p. 01).

O mapeamento dos afetos políticos manifestados nas disputas dos gêneros pressupõe, portanto, um olhar que nunca deve se restringir completamente a uma das instâncias. Isso

²⁵ Tal processo de constituição e reconstituição, na maior parte das vezes, não ocorre de maneira veloz, tampouco linear, embora seja constante. Os reforços e as reiterações de certas características dos gêneros, assim como os tensionamentos e constrangimentos, acontecem ao longo do tempo mediante práticas cotidianas variadas, que vão desde o lançamento das canções, dos discos e videoclipes, até a valoração na imprensa e as disputas afetivas dos fãs em sites de redes sociais *online*. Esta perspectiva está em conformidade com as formulações de Janotti Júnior (2005), para o qual: “Os gêneros são dinâmicos justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento” (JANOTTI JUNIOR, 2005, p. 04).

quer dizer que o foco do estudo pode ser ajustado mais profundamente no contexto da música na direção de um caso específico, como um conjunto de discos (as estratégias estilísticas das faixas e as narrativas presentes nas letras etc.) de um artista e/ou as tentativas de desconstrução de convenções do gênero. Ou em outro caso para a audiência, que frequentemente encampa processos de disputas afetivas que evidenciam o valor da autenticidade, contrapondo dois ou mais gêneros, um como autêntico e o outro cooptado/vendido (ex: rock e pop). Mas, conforme Mittell (2001, p. 09), é sempre necessário, num estudo genérico, reunir a maior variedade possível de discursos, informações, documentos, comentários na imprensa, práticas de audiência, além dos próprios produtos. Dito de outra maneira, percorrer as diferentes instâncias (das micro às macro-instâncias, inclusive em variadas temporalidades históricas) que atuam na sua construção até identificar regularidades, recorrências, descontinuidades, rupturas de temas, enquadramentos, definições, significados, valores e experiências, é fundamental nas análises e interpretações de fenômenos ligados aos gêneros (MITTELL, 2001, p. 09-10).

É com esse horizonte que se delinea os caminhos trilhados aqui. Sem deixar de incorporar na análise os discursos dos integrantes do BaianaSystem, de críticos de jornais, outros textos na imprensa e os próprios videoclipes e músicas (textos) do BaianaSystem, os fãs e as suas alianças afetivas tem destaque no estudo empreendido aqui. Tais escolhas foram feitas considerando as premissas apontadas por Mittell (2001). No contexto atual, a dimensão da audiência musical torna-se ainda mais primordial, principalmente nas plataformas de redes sociais *online*, pois os fãs, ouvintes e *haters* têm disputado com intensidade os valores, gostos, as características e as práticas dos artistas e dos gêneros musicais nesses ambientes.

Janotti Júnior (2004) explica como ocorre tal fenômeno num âmbito mais geral e de que maneira os investimentos afetivos se expressam e podem ser mapeados nos discursos, o que será mais bem delimitado metodologicamente na qualidade de operador analítico no final deste capítulo, quando serão apresentadas e discutidas as noções foucaultianas de discurso e formações discursivas articuladas e incorporadas aqui.

Os afetos e seus correlatos, as paixões, manifestam-se através de percursos narrativos, posicionamentos hierárquicos que podem ser reconhecidos através da repetição de traços presentes não só nas estruturas profundas das modalidades das práticas discursivas, como em seus traços mais visíveis, ou seja, na superfície, nos vestígios dos valores, na manifestação de gostos, enfim, nos processos de produção de sentido que caracterizam o consumo da música. (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 197).

Os trajetos narrativos e discursivos, tanto hierárquicos, críticos, de negação, afirmação ou referentes a uma controvérsia específica, quanto de expressão de emoções e/ou sensações, são fundamentais nas práticas afetivas políticas remetidas ao contexto da música, entre elas as disputas dos fãs nos sites de redes sociais *online*. A intensificação da utilização das plataformas indica a necessidade de uma atenção especial para o fenômeno, não apenas por suas particularidades enquanto ambientes (Facebook, YouTube) com características e dinâmicas singulares (o que não é o foco deste trabalho), mas, principalmente, por sua quase onipresença na vida cotidiana da maioria da população. Discursos e lutas sobre múltiplos temas sociais, culturais e políticos, em contextos com marcantes estruturas de poder, têm emergido nesses espaços, alguns emancipadores, como considera Rancière (2017), que fazem uma “escrita política”, ou da maneira que é tratado aqui, proporcionando empoderamentos estratégicos, circulando sem restrições *a priori* senão por conta dos às vezes indesejados algoritmos, e outros reforçadores de opressões e relações de poder muito desiguais. E isso não é diferente no contexto da música. Os afetos dos fãs e as suas alianças, como já exposto, desempenham um papel basilar nesse fenômeno através de disputas discursivas. As características das suas práticas e das próprias noções de fã e *fandom*, nesse sentido, precisam ser apresentadas e delimitadas nesse contexto.

3.3 OS FÃS E AS SUAS PRÁTICAS AFETIVAS POLÍTICAS

Já se percebe com nitidez o esforço contínuo empreendido no sentido de desconstruir alguns discursos que tentaram separar ao longo da história, por exemplo, a paixão da razão e o afeto das práticas sociais e culturais. Nesse histórico segregador das sensibilidades em geral, existe também uma conotação de fã estereotipada e estigmatizada, caracterizada pela tietagem, que está inserida numa esfera próxima e, desde já, precisa ser profundamente repensada. Como indica Lewis (1992, p. 1, apud SHUKER, 1999), os fãs durante muitos anos “foram esquecidos ou não considerados como objeto de pesquisa pelos críticos e estudiosos [e] tratados com sensacionalismo pela imprensa popular e vistos com desconfiança pelo público geral”. O autor explica que tal fato é desenvolvido por meio de uma associação entre tietagem, patologia e desvio comportamental. Os fãs, nessa acepção, são vistos como sujeitos desviantes da ordem da razão. Segundo esse pensamento seguem os seus ídolos de maneira cega, sem qualquer racionalidade ou visão crítica (SHUKER, 1999).

Parece evidente que essa caricatura dos fãs resulta de um preconceito histórico, parte de um processo de diminuição do valor (estético, cultural e político) das manifestações culturais populares, reconhecidas por seus *fandoms* e notadamente participativas, em

contraposição a alta cultura e a erudição, cujo caráter mais abstrato e contemplativo é valorizado (SHUSTERMAN, 1998). Um simples fato que revela o equívoco desse olhar e, ao mesmo tempo, significa uma resposta consistente a essa espécie de vontade de verdade (FOUCAULT, 2014), é que os discursos dos fãs têm conquistado cada vez mais visibilidade nos debates valorativos, antes publicamente limitados aos críticos, repórteres e editores de jornais e revistas, musicólogos, historiadores, dentre outros. O que, aliás, também tem gerado, num nível amplo, um processo positivo de democratização e ampliação das vozes que discutem a música e as suas implicações sociais, culturais e políticas.

Uma definição de fãs, em parte mais adequada, portanto, é a oferecida por Shuker (1999). Para o autor “são aqueles que acompanham todos os passos da música e da vida de determinados artistas, e também as histórias dos gêneros musicais, com diferentes níveis de envolvimento” (SHUKER, 1999, p. 127). Embora haja uma hipérbole sobre a relação com os seus objetos de afetos (provavelmente pelo histórico discursivo de diminuição e estigmatização do seu lugar), de fato, os fãs acompanham parte significativa da trajetória dos gêneros e artistas com diferentes graus de investimento afetivo e engajamento político. Monteiro (2006), em estudo sobre os afetos e o valor da autenticidade na ideologia do rock, amplia a concepção de Shuker (1999) e afirma que a relação entre fã e “ídolo” engloba a imagem do artista “enquanto construção de sentido, representativa de determinado sistema de valores e resultado de inúmeras decisões de cunho social, econômico e político [...]” (MONTEIRO, 2006, p. 42).

Essas três esferas, segundo o autor, é base para o investimento de sensibilidade particular do fã²⁶. Uma compreensão coerente na medida em que reconhece a apropriação de significados pelos fãs como um processo ativo – mesmo quando acolhe as contradições – e o jogo entre “incorporação e excorporação” ressaltado por Grossberg (1997). Monteiro (2006) refere-se apenas à “incorporação”, mas concorda que há um reinvestimento de sensibilidade e

²⁶ Monteiro (2006), ao interpretar a noção de investimentos afetivos em Grossberg, afirma que não é possível produzir julgamentos de valor a partir desse conceito. Restringe os afetos a uma abstração individual e subjetiva a qual não se pode mapear ou mensurar (quantitativa e qualitativamente), o que fica explícito quando afirma: “Uma vez que concebe a atividade do fã como um discurso inscrito no campo do afeto (noção imensurável, com frequência pautada por referências individuais e subjetivas), o conceito aparentemente não fornece brechas para julgamentos de valor” (MONTEIRO, 2006, p. 43). Se os investimentos afetivos, como já desenvolvido, são organizados culturalmente e se expressam em discursos, dando, inclusive, sentido ao virtual e tornando a “realidade do real como afetiva” (GROSSBERG, 2012, p. 231), mediante uma disposição que passa tanto por interpretação como pela experiência do fã (CARDOSO FILHO, 2004), é possível sim mapear os afetos e os seus vetores, que seguem na direção dos seus objetos, fornecem traços e muitas vezes caminhos bastante demarcados, além de efeitos discursivos. Estão expressos nos discursos e percursos narrativos (JANOTTI JÚNIOR, 2004), o que torna possível avaliar os seus efeitos, entre eles o empoderamento estratégico (afetivo) dos fãs na comunidade musical e na sociedade.

a produção de novos conteúdos pelos fãs para o chamado “sistema de valores e contravalores” do gênero que mantém essa ligação em movimento (MONTEIRO, 2006, p. 42-43).

No que diz respeito à sua atividade e aos investimentos afetivos expressos em disputas nas plataformas de redes sociais *online*, o fã não é somente o sujeito que diariamente comenta na página do artista no Facebook ou não perde um show, mas também aquele que pode ter uma presença esporádica nas apresentações e se manifesta apenas quando é tocado num ponto afetivo específico. As experiências ganham relevo nos mapeamentos e análise das controvérsias dos fãs também por isso: um fato que gera para um fã grande engajamento, investimento e empoderamento afetivo pode passar muito distante dos afetos de outro. Parece um caso comum, por exemplo, nos debates que atravessam temáticas e grupos identitários, sejam de gênero (*gender*) ou étnico-raciais.

Em outro polo estão os *haters*, que expressam ódio tanto pela comunidade de fãs como pelo próprio artista. Em termos de modo de atuação, ambos também têm similaridades, como identifica Pereira de Sá (2016):

[...] fãs e haters são ativos, críticos, têm alta capacidade de mobilização e pressão em torno de suas causas; e produzem e compartilham leituras divergentes das mensagens hegemônicas, a partir de uma ampla comunidade interpretativa empenhada em atividades de criação coletiva na forma de fanzines, fanfics, paródias, memes, etc.. (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 58).

Há no ambiente dos fãs, *haters* e ouvintes uma infinidade de discursos afetivos políticos. Alguns mais curtos textualmente e de forte cunho emotivo (certamente com todas as suas razões afetivas), como onomatopeias, *emoticons*, *hashtags*, expressões valorativas como “incrível”, “genial” ou “horrrível”, “péssimo”, caracterizadores do “estilo *fandom*” (PEREIRA DE SÁ, p. 58, 2016), e também narrativas mais longas que também se valem de problematizações e reportam-se a questões variadas. Frequentemente essas formas de expressão se misturam na *performance* de gosto²⁷ e nos discursos dos fãs em suas disputas discursivas. Cada discussão convoca, em maior ou menor grau, um tipo de atitude e reação dos fãs, de acordo com o envolvimento afetivo político. Entretanto, é comum que coexistam num mesmo debate ou espaço de comentários e até numa única postagem. Os comentários no compartilhamento da resenha do show do BaianaSystem na cidade de Porto Alegre pela página oficial do grupo no Facebook demonstram essa coexistência.

²⁷ Segundo Pereira de Sá (2014, p. 55): “Por *performance* de gosto entendo, em diálogo com Hennion (2001; 2002), a dimensão processual e coletiva que envolve a expressão valorativa dos afetos. Ou seja, a forma como expressamos nosso amor pelos objetos sócio-culturais”.



Figura 4: imagem de comentários de uma resenha do show do BaianaSystem em Porto Alegre compartilhada pela página do grupo no Facebook.

Visualiza-se formatos expressivos variados nos comentários dos fãs (Fig. 4²⁸), desde aqueles que combinam *emoticon* e texto verbal num discurso engajado e com a posição política de exaltação da “imprensa independente” de Porto Alegre, até aqueles que manifestam o seu afeto pelo BaianaSystem afirmando que o público gaúcho “vai delirar”, utilizando *hashtags* que citam o nome do grupo, do seu vocalista e de uma música. Também é possível identificar o fã que sintetiza a sua experiência com a banda através dos substantivos “Conexão, energia, reflexão, vibração”. Juntos evidenciam a diversidade de maneiras de expressar afetos por um artista e diferentes temas e questões nas plataformas de redes sociais *online*. Ao mesmo tempo, o conjunto de comentários expõe que, até nos seus formatos mais lúdicos e divertidos, há vestígios de valores (JANOTTI JÚNIOR, 2004), experiências, territórios. A busca, então, deve ser encontrar tais elementos afetivos políticos, tendo em vista sempre a articulação e a contextualização radical (GROSSBERG, 2012) das controvérsias e das suas relações.

²⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/BaianaSystem/>>. Acesso em: 30 de março 2018.

3.4 AFETOS POLÍTICOS, EXPERIÊNCIA COTIDIANA E CONTEXTOS LOCAIS

Uma parte significativa das disputas afetivas políticas de fãs de música traz no seu cerne questões relacionadas aos contextos locais, ou seja, centros urbanos, metropolitanos, cenas musicais e territórios – o que não significa que outras escalas, como a regional, nacional e global, não se fazem presentes nesses debates, pelo contrário. Enquanto um dos principais espaços da experiência cotidiana no mundo contemporâneo, as cidades têm grande relevância nas práticas afetivas ligadas à música e aos gêneros musicais. Em seu estudo sobre o rock como fenômeno cultural, Janotti Júnior (2003, p. 77), ancorado nas formulações de Grossberg (1997), chama a atenção para o papel dos afetos na compreensão dos gêneros musicais, dos investimentos sociais dos seus grupamentos urbanos e também das suas articulações com os contextos. Nesse sentido, os afetos expressos em discursos, nos ambientes dos fãs de música, adentram trilhas cotidianas, da sociabilidade, que envolvem as maneiras de enxergar o mundo, as experiências na cidade, as práticas políticas e a construção de divergências públicas e coletividades. O autor destaca que os afetos configuram-se como “lugares privilegiados de percepção local” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 78).

Investir afetividade em um bar ou em uma determinada loja é preencher as cidades com práticas afetivas. Os aspectos geográficos não podem ser subestimados. As cidades são os lugares onde se formam as interseções entre a cultura global e suas apropriações locais. (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 78).

Os fãs do BaianaSystem, em suas discussões situadas no contexto soteropolitano, investem os seus afetos tanto nas músicas e nos discursos políticos do grupo como na experiência em espaços de show e nos territórios de Salvador (a discussão sobre a cidade, as suas desigualdades etc.) proporcionada pela banda, assim como na disputa desse conjunto. Em outras palavras, nas diferentes maneiras de habitar, viver, afetar e transformar a cidade por meio da música. Tais afetos direcionados à capital baiana, através da música, tornam-se evidentes na postagem (Fig. 5)²⁹ de Igor França, na plataforma Genius, na qual comenta a música *Duas Cidades*: “Faixa-título do disco, Passapusso usa as cidades alta e baixa de Salvador como metáfora para divisão e segregação, diferenças e nuances de lados opostos, seja no mercado do carnaval e na música baiana, seja nas classes sociais”. O texto vem acompanhado da seguinte imagem:

²⁹ Disponível em: <https://genius.com/Baianasystem-duas-cidades-lyrics>. Acesso em: 30 de março de 2018.



Figura 5: a imagem ilustra a metáfora das divisões sociais e territoriais de Salvador “cidade alta e cidade baixa”.

Em outros contextos, é cartão postal da capital baiana.

Os afetos e a política, na música do BaianaSystem e no discurso do fã Igor França (2016), estão organizados e agem conjuntamente no contexto cultural e social da cidade de Salvador. Ou seja, a música torna-se aqui também um modo de visualização e denúncia das desigualdades, das divisões de classe social e das segregações territoriais, assim como as suas diversas nuances, com o horizonte de transformação dessa realidade, por meio de práticas afetivas políticas dos fãs e do grupo. Mesmo nos ambientes das plataformas de redes sociais globalmente conectados, as disputas de fãs são capazes de mobilizar concomitantemente engajamentos afetivos políticos sobre gêneros musicais, territórios e experiências com as cidades. Uma das hipóteses apresentadas aqui é a de que essas discussões envolvem alianças afetivas e investimentos tanto em relação às questões étnico-raciais e de classe, como direcionadas aos espaços de circulação das bandas e artistas, aos corpos em movimento nos shows, à *performance* e aos fenômenos e gêneros musicais reconhecidamente locais.

Tal argumento não significa que o ponto de vista adotado exclui ou reduz a dimensão global dos fenômenos musicais, seja na música pop, em gêneros como o rock e o rap ou *axé-music*. As hibridizações culturais (CANCLINI, 2016) na contemporaneidade, como aquelas presentes na construção da identidade do próprio BaianaSystem, enquadradas por Vladi (2016) como cosmopolitismo estético, são muitas vezes ressaltadas, nas comunidades musicais, a partir dos seus aspectos locais e/ou globais. O urbanista Carlos Vainer (1986) defende que essas duas escalas não podem ser levadas à reificação. A maior parte dos processos econômicos, sociais, culturais e políticos tem uma dimensão transescalar, isto é,

atravessa em algum ponto o local e o global (VAINER, 1986). Isso sem falar das citadas escalas regional, nacional, continental e outras. Analisar um fenômeno musical com o olhar mais detido ao local, portanto, pressupõe também uma atenção para as suas interações com as outras escalas. No caso das disputas sobre o BaianaSystem em Salvador, ficam aparentes enquadramentos que convocam gêneros afro-baianos, rap e reggae numa íntima ligação com os processos da diáspora africana e de confronto ao racismo nos territórios urbanos. Há simultaneamente o local e o global acionados. Ambos, de acordo com o contexto, ganham mais ou menos magnitude nos afetos dos fãs, mas geralmente não se excluem.

Janotti Júnior (2003) demonstra, reportando-se ao caso do rock na reconstrução da cidade de Recife, como o local e o global são requeridos (afetiva e politicamente) nas práticas musicais de grupos urbanos (em contextos distintos) de diferentes modos. O autor aponta que “Reconstruir [...] na união do rock com o maracatu pode ser significativo para uma geração que buscava revitalizar as suas raízes [...], mas pode ser paralisante para grupamentos [...] que querem proferir sua aderência ao rock como linguagem mundializada” (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 79). Já Trotta (2007) torna visível a maneira como as identificações (e valorações) do samba no Rio de Janeiro, mesmo na atualidade, perpassam fortemente as suas origens nos morros no princípio do século passado. As temáticas, os discursos das letras e a circulação dos artistas dentro ou fora dessa tradição, a partir da relação com a cidade (os bairros, as classes), compõem as disputas valorativas (e afetivas) de autenticidade dos sambistas, fãs, críticos, dentre outros.

Segundo o autor, na idealização tradicional, “[...] um samba é samba também por sua temática, que preferencialmente narra sua própria beleza (diretamente ou através de metonímias como “o morro”, “a Mangueira”, “a Lapa”, “o pandeiro”, etc.) e se especializou em valorizar [...] fatos e personagens míticos do gênero” (TROTТА, 2007, p. 117). Os assuntos são materializados na tessitura urbana, demarcada também na distinção entre o samba de raiz, dos morros e da Lapa, e a apropriação local/global do samba, na mistura com o jazz, na bossa nova, da Zona Sul (e os bairros Copacabana, Ipanema etc.) do Rio de Janeiro. Tal operação “ocorre quase sempre através de um intenso entrecruzamento de elementos entre as várias práticas que habitam um mesmo ambiente sócio-cultural” (TROTТА, 2007, p. 118).

No contexto de emergência do BaianaSystem em Salvador, no qual o modelo Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008) e o *axé-music* (também disputado, por *haters* e críticos, como música de exportação) passam por uma incontestável crise e são constantemente questionados, os afetos cultivados e manifestados por fãs do grupo voltam-se, principalmente, para disputas dos aspectos sociais, culturais e políticos conectados à capital baiana, através

dos gêneros, dos territórios e das suas próprias experiências com a cidade e a banda a partir da interligação dessas variáveis. Esse processo expõe a importância da contextualização radical, das articulações e da relacionalidade (GROSSBERG, 2012) nos mapeamentos, nas análises e interpretações das disputas dos fãs. O próprio contexto de mudança torna-se afetivo na medida em que mobiliza e/ou possibilita as práticas políticas na direção das transformações almejadas e/ou incorpora a sensação e a percepção de processo histórico vivido no presente.

3.5 VIDEOCLÍPE PÓS-MTV E OS TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS

É inegável a importância na atualidade dos vídeos na produção, circulação, no reconhecimento e na valorização da música em plataformas de redes sociais *online*. Fãs, detratores, ouvintes, *youtubers* e demais usuários assistem, compartilham, comentam e expressam afetos sobre esses produtos e os artistas. Debates que ganham amplitude, convocando e interligando temas diversos. Pereira de Sá (2017) define essa nova fase dos antigos vídeos exibidos na televisão de “vídeo pós-MTV”, que é idealizado para o ambiente do YouTube, porém com alcance que vai além dos limites da plataforma. A autora aponta que o crescimento do YouTube no Brasil ocorreu simultaneamente a uma diminuição do protagonismo da MTV como canal de circulação de vídeos. Tal fenômeno gerou consequências tanto na estética (por exemplo, a diversidade de estilos, das maneiras de fazer e dos próprios produtores) desse formato como nos seus modos de produção e circulação (PEREIRA DE SÁ, 2016, 2017).

Uma das principais mudanças, no que se refere à música, diz respeito à relação entre vídeo e álbum. Se durante o período de maior vigor da MTV nesse campo dos vídeos o artista lançava o disco e as faixas que faziam mais sucesso ganhavam registro audiovisual, atualmente o vídeo é, em geral, o primeiro produto de divulgação da música – o que não significa que um formato anulou completamente o outro. Mas, no contexto atual, como explica Pereira de Sá (2017), já é fato recorrente que a canção:

[...] será lançada no YouTube e se tiver uma trajetória bem sucedida, “viral”, nas redes sociais, traduzida na forma de visualizações, curtidas, compartilhamentos, paródias e comentários, [...] se torna um hit e pode se tornar uma gravação fonográfica para venda posterior. (PEREIRA DE SÁ, 2017, p. 09).

Outro aspecto destacado pela autora é o papel desempenhado pelos usuários (fãs, *haters* etc.) na circulação e valorização desses vídeos. Tais práticas, na MTV, eram mais restritas aos críticos e apresentadores, embora, em um dado momento (terceira versão do

Jornal da MTV), o canal tenha passado a “explorar um maior número de relatos cujos enfoques são os próprios fãs, que, junto com os artistas, são posicionados como fonte de informação” (GUTMANN, 2005, p. 222). A realidade é que, pelo menos nas últimas duas décadas, o discurso do fã aparentemente vem ganhando cada vez mais relevância (social, cultural, política) e tal processo se intensifica com o “videoclipe pós-MTV” – noção incorporada aqui por ajudar na compreensão do fenômeno das disputas dos fãs (e outros embates em torno da música) em plataformas de redes sociais. De acordo com Pereira de Sá (2017), os usuários são responsáveis por um conjunto de ações:

Primeiramente, buscando vídeos e compartilhando-os em redes sociais diversas. Em segundo, interagindo com as ferramentas das plataformas, tais como a contagem das visualizações no Youtube, a avaliação (curtir ou não), os comentários em torno do vídeo e o uso de hashtags para “enquadrá-los”, além da produção de conteúdo que dialoga com o vídeo – na forma de paródias, memes, textos, etc [...]. (PEREIRA DE SÁ, 2017, p. 09).

Cabe sublinhar que ocorrem interações com diferentes graus de intensidade e participação, de acordo com múltiplas variáveis, entre elas o sucesso e a visibilidade prévia dos artistas, das suas músicas e do canal no YouTube no qual o videoclipe pós-MTV foi divulgado. Ao ser lançada, a música pop de uma cantora como Beyoncé ou Anitta, por conta disso, provavelmente terá mais alcance nesse processo. E também por trazer consigo um campo de experiências da cultura pop, um objeto afetivo já cultivado, inserido na prática (muitas vezes política) de muitos fãs e *haters* em atividade nesses ambientes. Por outro lado, um grupo tradicional de samba de um bairro ou uma banda de rock *underground*, ao divulgar o seu novo videoclipe, provavelmente vai proporcionar uma interação e uma repercussão menor, haja vista as distintas maneiras e intensidades de circulação nas plataformas *online*. Além disso, os algoritmos, as publicidades na plataforma, o patrocínio das postagens e a repercussão em outros sites de redes sociais *online* e em telejornais, jornais e revistas, também integram esse processo de construção de visibilidade de tais discursos e da própria interação. A potencialidade, contudo, é inegável.

Um exemplo marcante é o videoclipe pós-MTV *Playsom*, do BaianaSystem, que foi lançado em 2015, antes do disco *Duas Cidades* (2016), do qual a música faz parte. Gerou grande engajamento do público, mais de 2 milhões de visualizações e mais de mil comentários – alcance em outros tempos quase inimaginável para um grupo surgido em Salvador fora do circuito comercial do *axé-music* e também da indústria fonográfica. Talvez a única, ligada à cena alternativa soteropolitana do rock, a conseguir um marco tão grande de

visibilidade num período de ainda difusão incipiente das plataformas de redes sociais no Brasil tenha sido a cantora e compositora baiana Pitty, no início dos anos 2000, quando lançou discos por gravadora, teve *hits* executados em rádio, videocliques na MTV e participação em diversos programas de TV. É importante ressaltar que a música do videoclipe do BaianaSystem citado também foi escolhida para integrar a trilha sonora do *game* Fifa 16.

Mas, na relação com o fenômeno videoclipe pós-MTV, outro fato também chama a atenção, considerando os horizontes deste trabalho, que é a potencialidade do videoclipe pós-MTV contribuir na construção de territórios simbólicos, gerando afetos e identificações por lugares e as suas apropriações simbólicas e discursivas. Isso é visível nos videocliques do BaianaSystem, postados no YouTube, nos quais há uma marcante aproximação com territórios da cidade. Na acepção do geógrafo Rogério Haesbaert (2004), o território tem duas dimensões, funcional e simbólica. Ambas estão ligadas à política e ao poder.

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação. Lefebvre distingue apropriação de dominação (“possessão”, “propriedade”), o primeiro sendo um processo muito mais simbólico, carregado das marcas do “vivido”, do valor de uso, o segundo mais concreto, funcional e vinculado ao valor de troca. (HAESBAERT, 2004, ps. 1 e 2).

O autor explica que, enquanto espaço vivido e experienciado, o território é múltiplo. Nesse sentido, traz uma diferença fundamental da perspectiva de território “unifuncional” dentro das lógicas capitalistas. Defende que se trata de um “continuum” que vai da dominação (das dominações funcionais até as precarizações) à apropriação. Ou seja, sempre está inserido em contextos de relações de poder – como o poder da violência (o anti-poder) e “as formas mais sutis de poder simbólico” (HAESBAERT, 2004, p. 3). Afirma que somente é possível distinguir os territórios levando em consideração os seus aspectos sociais, culturais e as subjetividades (e sensibilidades) dos diversos sujeitos que os constroem. Sendo múltiplos, assim, os territórios conformam juntos uma multiterritorialidade, “ou mesmo a construção de uma territorialização no e pelo movimento” (HAESBAERT, 2007, p. 20). Uma perspectiva que questiona, dessa maneira, dicotomias contidas na própria ideia de desterritorialização, como a unidade e a fragmentação, o virtual e o real. É na produção de multiterritorialidades (zonais, em rede e identitárias) que emerge o potencial político transformador do território:

[...] poderíamos falar em dois grandes “tipos ideais” ou referências “extremas” frente aos quais podemos investigar o território, um mais funcional, outro mais

simbólico. Enquanto “tipos ideais” eles nunca se manifestam em estado puro, ou seja, todo território “funcional” tem sempre alguma carga simbólica, por menos expressiva que ela seja, e todo território “simbólico” tem sempre algum caráter funcional, por mais reduzido que ele seja. (HAESBAERT, 2004, p. 4).

A partir do entendimento de Haesbaert (2004, 2007), é possível afirmar, então, que territórios simbólicos, no contexto da música, são continuamente construídos por meio das experiências dos diversos sujeitos com os gêneros musicais, os videoclipes, com os artistas e com a própria tessitura urbana das cidades. A associação entre o samba, os morros cariocas e a boemia, a música clássica e os concertos nos grandes teatros geralmente localizados nos centros das capitais, ou então o pagode e o funk, respectivamente em Salvador e no Rio de Janeiro, e as periferias e as favelas são exemplos disso.

Os atravessamentos territoriais do BaianaSystem também configuram-se nesse nível simbólico, além dos componentes funcionais – por exemplo, a materialidade das cordas no Carnaval e o próprio espaço público das ruas, praças, largos e avenidas. Estão situados e se expressam em contextos de disputas valorativas e relações de poder na cidade de Salvador, ao mesmo tempo em que produzem e agenciam as identificações e os investimentos afetivos políticos dos fãs. Afinal, os territórios simbólicos agregam-se ao seu conjunto de discursos, particularmente aqueles relacionados aos gêneros musicais e as experiências (essas outras duas categorias trabalhadas e reivindicadas aqui) com o grupo em videoclipes, músicas, shows. Os videoclipes pós-MTV, como expressões de apropriações simbólicas territoriais, também produzem e estruturam diferentes contextos de identificações, discursos e também sensibilidades. Dito de outra maneira, organizam afetos, amiúde por meio de “escutas conexas”³⁰, nas experiências e práticas de articulação e disputas de fãs.

O já citado videoclipe *Playsom* é uma evidência disso. Nele um jovem negro alterna exercícios físicos e dança no seu quarto, numa casa aparentemente simples, com o *notebook* conectado no YouTube. Antes, aparece rapidamente o trio elétrico do BaianaSystem visto por trás de uma máscara. A música começa em ritmo de pagode e, enquanto ele dança, a imagem se alterna entre o seu quarto e cenas dos foliões no Carnaval. Durante isso um CD do grupo de pagode Psirico entra em foco, depois a bandeira do time de futebol Esporte Clube Bahia. Isso tudo ocorre até o momento em que o jovem coloca a máscara do BaianaSystem, pendurada ao lado de um colar do bloco afro Os Filhos de Ghandy. Imediatamente, ele se desloca para outro

³⁰ Entende-se o conceito de escutas conexas, no contexto deste trabalho, como práticas das audiências na interação com produtos sonoros e audiovisuais que acionam, articulam e agenciam elementos heterogêneos (complementares ou não), tais como territórios, discursos, objetos, cenas, valores, redes, afetos (JANOTTI JÚNIOR e ALMEIDA, 2015; ALCANTARA, 2016).

lugar, onde está apenas dançando, ao lado de uma mulher, também negra e com a máscara do grupo. Quando o ritmo muda e ganha uma sonoridade próxima do reggae, aparecem imagens do público no desfile do BaianaSystem. Fãs e vendedores ambulantes dançando são enquadrados em imagens registradas no Carnaval. As rodas do show, ritualizadas na apresentação, também ganham destaque. Animações se somam, como um chapéu com as cores típicas do reggae, em um fã. No final do vídeo, o jovem retira a máscara e fala “oxe”, saindo da sua imaginação.



Figura 6: frame do videoclipe *Playsom*, divulgado no canal do BaianaSystem no *YouTube*

A letra da música apresenta gírias e expressões soteropolitanas, “ela não é piriguete, não fica de frete”, “tem que ter amor na manha”, “virado numa goteira”. Essas frases são entremeadas pelas palavras estrangeiras “*mon amour*” e “*play*”. Na última cena do vídeo o personagem retoma uma gíria de Salvador. Percebe-se então uma permeabilidade local/global ou, no mínimo, um entremeado de escalas, um foco na esfera local, mas que dialoga com expressões de línguas estrangeiras.

Fica visível também, ao longo do videoclipe, um território, construído pelo BaianaSystem, que aciona o jovem da periferia, negro e que tem ali a experiência com o grupo durante o Carnaval, sem as cordas que segregam. Além disso, reúne objetos de identificação popular, o Esporte Clube Bahia (o time de futebol com maior torcida na cidade) e o CD do Psirico (grupo de pagode muito conhecido em Salvador). Um território simbólico, afetivo político, demarcado, e que produz visibilidade para os trabalhadores ambulantes e o próprio Carnaval sem cordas. Tudo isso somado aos outros discursos nas músicas, nas projeções audiovisuais, nas entrevistas dos integrantes, nos banners divulgados, dentre outros.

O videoclipe pós-MTV torna-se assim um “ator” central na rede (ou aliança) afetiva sócio-técnica (PEREIRA DE SÁ, 2017), enquanto mediador e objeto dos afetos e das suas expressões. As interações dos fãs que daí emergem, portanto, configuram-se em experiências de discussões, manifestações de gosto e disputas. São capazes de transformar também as caracterizações e as identificações dos territórios simbólicos construídos audiovisualmente e em outras práticas culturais e políticas, a partir dessas disputas afetivas políticas.

3.6 PERFORMANCE E AFETOS POLÍTICOS EM VIDEOCLIPES E SHOWS

Muitos fatores entrecruzados organizam e agenciam os afetos políticos dos fãs nas suas ligações com a música. A experiência cotidiana, os gêneros musicais, os artistas, artefatos e fenômenos, os contextos culturais, sociais e políticos, os videoclipes e os territórios simbólicos são alguns deles. Outras variáveis provavelmente atravessam essa complexa conexão entre afetos políticos e música. O objetivo deste trabalho, obviamente, não é mapear todas elas. Interessa aqui o modo como as experiências, os gêneros musicais e os territórios estão afetiva e politicamente interligados nas disputas dos fãs do BaianaSystem no contexto de Salvador, proporcionando um processo de empoderamento discursivo estratégico em relação a esses temas. Nessa articulação, a *performance* também deve ser destacada como aglutinadora dessas dimensões, tanto por fazer parte das experiências dos fãs, sobretudo em seus níveis corporais, com videoclipes, sonoridades e shows, quanto por frequentemente demarcar inter-relações com territórios simbólicos e gêneros musicais em seus aspectos ritualizados, reiterados e reconhecidos. É necessário, portanto, caminhar na direção do que se compreende como *performance*. O medievalista e crítico literário Paul Zumthor (2007, 2010) apresenta uma leitura que agrega o corpo e os lugares. Segundo o autor:

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meio linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. (ZUMTHOR, 2010, p. 166).

O autor explica que a *performance* é uma “instância de realização plena” que articula regras, normas, circunstâncias, público, entre outros componentes. Sendo capaz de estabelecer esses diversos entrecruzamentos, é duplamente temporalizada, ou seja, envolve uma duração própria, do evento em acontecimento no presente, e uma duração social. Essa modalidade temporal, segundo Zumthor (2010), tem interferências significativas dos espaços e vice-versa. Há um condicionamento territorial. Em um espaço a *performance* ocorre de um jeito,

mudando o lugar, de outro. Tal vínculo temporal-territorial, relacionado também com o gênero musical, é marcante na *performance* do jazz. O autor pontua que a escolha da rua para a realização da *jam*, pelos jazzistas, é um exemplo de ritual que se integra ao modo de fazer e experimentar a sua música. Lugares, então, são escolhidos, as referências reforçadas e as posturas acionadas, configurando a *performance* (ZUMTHOR, 2010).

A apresentação de um artista num lugar, portanto, convoca um tipo de *performance* associada àquele espaço, geralmente reconhecida e reiterada pelos frequentadores, e também gêneros musicais (as mãos movimentando-se no alto das cantoras de *axé-music* em desfiles de trio elétrico durante o Carnaval; a posição clássica do guitarrista de rock com as pernas curvadas e o tronco vertido para trás nas apresentações em grandes estádios de futebol). A conjugação das convenções de gênero, dos lugares (casas de show, locais públicos, teatros etc.) e dos gestos corporais nas apresentações ficam evidentes nesses rituais dos artistas, mas também dos públicos, que cultivam e promovem a sua própria *performance*. Exemplos não faltam – a dança característica com os corpos colados nos botecos voltados para o arrocha e o *mosh* (bate cabeça) dos inferninhos de rock.

Em relação à *performance*, o fã é muitas vezes cobrado de dominar as marcas e posturas que compõem essas práticas ritualizadas. Caso contrário, coloca-se diante de um risco alto de não ser considerado por seus pares um “verdadeiro” e “autêntico” fã da banda, do artista ou do gênero. Isso ocorre em disputas nos espaços de show, nas clássicas discussões em mesas de bar e também nas plataformas de redes sociais *online*. Os afetos organizam essas controvérsias, afinal, a própria *performance* dos fãs em shows, como expressão de afetos e alianças afetivas, é algo nutrido nesses ambientes.

No caso do BaianaSystem, os movimentos corporais dos fãs nos shows, nos desfiles de Carnaval, assim como as sonoridades graves, os gestos e a presença de palco do vocalista, as projeções no telão, também tornam-se, amiúde, o principal assunto em reportagens e entrevistas, e não apenas nos relatos e coberturas das apresentações³¹, além dos outros ambientes citados. Assim, as disputas afetivas políticas referentes à *performance* dos fãs e da banda, enquanto práticas localizadas espacialmente e temporalmente (ZUMTHOR, 2010) na cidade de Salvador, suscitam outras temáticas contextualizadas, entre elas os gêneros

³¹ É previsível que em coberturas e relatos de show, pelo próprio assunto, a *performance* tenha relevância nos textos. Mas, no caso do BaianaSystem, nas mais variadas matérias em jornais, sites e revistas, a experiência corporal dos fãs e da banda nas apresentações é frequentemente ressaltada, como pode ser visto no seguinte texto: “*Quem é o ‘absurdo’ Russo Passapusso, a voz do BaianaSystem*”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/quem-o-absurdo-russo-passapusso-voz-do-baianasystem-20903715>>. Acesso em: 30 março de 2018. “*O show do BaianaSystem não acaba nunca*”. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/o-show-do-baianasystem-nao-acaba-nunca/>>. Acesso em: 30 março de 2018.

musicais, as classes sociais, as questões étnico-raciais. Encontram-se dentro de relações de poder e também de políticas do prazer (GROSSBERG, 1997).

Essas disputas também se conectam à dimensão da *performance* mediatizada. Alguns autores com trabalhos no campo de estudos de interface entre comunicação e música, com base na ideia de Paul Zumthor, ressaltam a relevância desse conceito (CARDOSO FILHO, 2014; DANTAS, 2006). Primeiro, se faz necessário esclarecer que na *performance* mediatizada sempre falta pelo menos um elemento dos sentidos em relação à experiência presencial (ZUMTHOR, 2007). Ao assistir a um videoclipe de um show se tem ali a visão e a audição, porém estão ausentes, por exemplo, os cheiros do momento em que a sua captação foi realizada. Já no álbum os aspectos visuais e olfativos ficam completamente suprimidos. Cardoso Filho (2014), em vista disso, assinala que uma “[...] tendência de simulação da presença ocorre mediante recursos como imagens, fotos, desenhos (seja nos álbuns musicais ou mesmo em livros) [...]” (CARDOSO FILHO, 2014, p. 223). Assim podem ser lidos, por exemplo, os encartes dos discos.

O videoclipe no contexto pós-MTV, enquanto *performance* mediatizada, contribui na reiteração dos rituais dos fãs e artistas nos shows, por meio da expressão e circulação do registro audiovisual das apresentações. Seria uma grande ingenuidade acreditar que esses vídeos substituem ou correspondem às experiências ao vivo. O que eles produzem são outras experiências. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos audiovisuais, muitas vezes feitos com dispositivos móveis durante a euforia do show, geralmente contém traços e remetem à *performance* ao vivo, como a roda formada pelo público do BaianaSystem abaixo:



Figura 7: frame de videoclipe³² publicado por Fraja8, fã do BaianaSystem. A gravação foi feita durante o show, quando o público formava as rodas, no Pelourinho, durante o Carnaval de 2018.

Diversos vídeos, fãs e da própria produção do BaianaSystem, estão disponibilizados no YouTube, alguns com centenas, outros com milhares de visualizações. Logo após os shows, e às vezes no calor do seu acontecimento, são publicados e compartilhados na plataforma. Ajudam na construção de territórios simbólicos, como este de Fraja8 (2018) e o já citado videoclipe *Playsom* postado no canal oficial do grupo, fazendo a ponte entre a dimensão corporal ritualizada e os demais componentes afetivos (notadamente os gêneros musicais e os lugares da cidade) e alimentando o espaço de experiências e o horizonte de expectativas (CARDOSO FILHO e OLIVEIRA, 2013) de fãs. Tornam-se, assim, material efetivo para as suas disputas, mormente quando confrontados com outras práticas. Um processo construído através de escutas conexas (JANOTTI JÚNIOR e ALMEIDA, 2015; ALCANTARA, 2016) que mobilizam e organizam os afetos políticos e as suas expressões discursivas. Conformam, reiteram, tensionam e/ou constroem rituais, assim como servem de base para questionamentos acerca das competências para tais *performances*, ampliando o debate para outras esferas.

3.7 UMA ABORDAGEM FOUCAULTIANA DOS DISCURSOS

Ao longo do trabalho, desenvolve-se a argumentação de que os gêneros musicais, as experiências desenvolvidas e os territórios simbólicos construídos, a partir da relação com a música, estão interligados nas disputas afetivas políticas dos fãs do BaianaSystem contextualizadas (temporalmente e historicamente) em Salvador. O mapeamento desse entrecruzamento de objetos afetivos políticos foi um dos primeiros passos deste trabalho. Identificou-se, numa observação de superfície dos discursos dos fãs nas discussões realizadas nas plataformas de redes sociais *online* Facebook e YouTube, as recorrências, os entremeados e a centralidade dos três temas. Um passo adiante então foi compreender essas noções e as suas possíveis articulações teóricas. Para isso seguiu-se um caminho conceitual, com o objetivo de entender possíveis ligações entre esses três temas e os afetos nas diversas práticas discursivas de fãs. Mas, e os discursos? De que maneira eles ajudam a pensar e analisar as disputas afetivas políticas na música? E como se articulam?

Em virtude da necessidade de caminhar numa sequência reflexiva e operacional dessas ideias, porém não menos conceitual, para a análise e interpretação de tais controvérsias, torna-

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Li9PN_yar5A>. Acesso em: 09 abril de 2018.

se necessário acionar as ideias sobre o discurso, principalmente em relação às formações discursivas, encontradas nos trabalhos do filósofo francês Michel Foucault (1987, 2012, 2013), bem como nas reflexões de Stuart Hall (2016) e Jason Mittell (2001), pesquisadores vinculados aos Estudos Culturais, sobre o pensamento do autor. Um conjunto de reflexões que contribui muito no tratamento das disputas em torno da música, enquanto abordagem elucidativa e, ao mesmo tempo, instigante do papel central ocupado pelos discursos nas disputas de poder – e aqui se afasta novamente qualquer conotação necessariamente negativa ou positiva do termo – na cultura contemporânea.

Dedicado à compreensão de como o conhecimento foi produzido historicamente no mundo ocidental, Foucault, em diferentes trabalhos, pensou sobre o poder e os discursos envolvidos, disputados e relacionados nas produções e concepções sociais de loucura, de sexualidade, de medicina, da linguagem, entre outros temas. O filósofo, com o objetivo de ir muito além das perspectivas semióticas, interessou-se mais pelas relações de poder do que pelas relações de sentido, embora reconheça a sua grande importância na circulação dos discursos e do poder (HALL, 2016). Nesse sentido, desloca o olhar da linguagem para o discurso, entendido por Foucault, na compreensão de Hall (2016), como:

[...] um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. [...] O discurso tem a ver com a produção do sentido pela linguagem. Contudo, [...] uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e sentidos definem e influenciam o que fazemos – nossa conduta – todas as práticas têm um aspecto discursivo. (HALL, 1992, p. 291, apud HALL, 2016, p. 80).

O discurso, portanto, não se configura apenas como um objeto linguístico, um somatório de palavras num texto escrito ou exposto oralmente para uma plateia de ouvintes cuja possibilidade de entendimento reside somente em seus aspectos singulares de estrutura, sentido e materialidade. Engloba também o conjunto de práticas sociais, culturais e políticas, na medida em que tanto produz os sentidos como define escolhas, regras, valores, conhecimentos, objetos de desejo e poder. Nessa concepção de Foucault (2014), o discurso está estreitamente (e especialmente) implicado no exercício, na busca pelo poder e também pela sua definição, já que “é aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual queremos apoderar” (FOUCAULT, 2014, p. 10). Em outras palavras, não se refere exclusivamente ao poder de regulamentação, decisão, aplicação e de interpelação direta dos sujeitos pelo Estado e por outras instituições, aos conflitos de classes ou ao resultado de conquistas de movimentos sociais, ou seja, o “que traduz as lutas ou os sistemas de dominação” (2014, p. 10), mas

também às regras de funcionamento do poder, da produção de conhecimento, os seus pressupostos, o que deve e o que não deve ser dito nas mais diversas relações.

Convoca-se aqui essa perspectiva do poder e do discurso, pois, reportando-se ao fenômeno que integra o objeto deste trabalho, os fãs têm batalhado não apenas por uma interlocução mais direta com os artistas, mas para se apoderar (com certo êxito) dos discursos que circulam, bem como os seus pressupostos e as maneiras de dizer, que se relacionam à música e a outros assuntos sociais num processo de empoderamento afetivo político. Pereira de Sá (2016) demonstra, por exemplo, como os fãs (e também *haters*) reagiram à *performance* da cantora Beyoncé no *Super Bowl* 2016³³ e ganharam visibilidade tanto nas plataformas de redes sociais *online*, com inúmeras *hashtags*, como na imprensa, durante semanas, debatendo temas como raça, gênero e preconceito (PEREIRA DE SÁ, 2016). Levando em consideração o histórico de tentativas de silenciamento dos seus discursos, com base nas ideias de histeria e de irracionalidade atribuídas a esses sujeitos, há aqui uma indicação de mudança relevante no âmbito do poder.

No livro *A Ordem do Discurso*, Foucault (2014) defende que o discurso não é necessariamente transparente, visível, e que a sua temporalidade não é mensurável ou contabilizável *a priori*, embora seja transitória. Um enunciado que é dito num momento pode perdurar para além do controle de quem o diz. Posto isso, a principal hipótese apresentada por Foucault (2014) é que nas sociedades, a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída de diferentes maneiras. Chama a atenção para os “procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2014, p. 9).

O autor trata, principalmente, dos três principais procedimentos de exclusão: a interdição, que abarca o tabu do objeto (por exemplo, a loucura e a sexualidade), os rituais da circunstância de enunciação e o direito privilegiado de uns em detrimento de outros; o par separação/rejeição, agindo, muitas vezes, de maneira complementar; e, por último, a vontade de verdade. O autor dedica-se, dentre os três, mais minuciosa e profundamente ao último, que está diretamente associado à vontade de saber. Sobre a historicidade desse processo, de acordo com Foucault (2014), na Grécia pré-socrática a enunciação era um ato ritualizado, justo e constrangedor, que colocava o poder em jogo no acontecimento discursivo. Quando, nas suas palavras, o “sofista é enxotado” (FOUCAULT, 2014, p. 15), ocorre uma divisão

³³ *Super Bowl* é um mega evento esportivo de futebol americano, que ocorre nos Estados Unidos, com grande audiência televisiva no país. O jogo decide o campeão da temporada, uma espécie de final da *National Football League*. É comum a realização de apresentações de artistas antes da partida e também nos intervalos.

histórica que desloca a verdade do discurso da enunciação para o conteúdo e os sentidos do enunciado, dando forma à vontade de saber que, com diferentes feições, vem perdurando ao longo dos séculos.

A vontade de verdade, ideia central no pensamento foucaultiano, segue na direção do objetivo de definir as premissas verdadeiras, a verdade autorizada, geralmente com um suporte institucional. Muitas vezes veste a própria roupa da verdade. Confunde-se com ela, pois passa pela validação dos métodos científicos, pela pedagogia, pelos sistemas de livros, pela economia, entre outros contextos e disciplinas. Diante disso, como afirma Foucault (2014), ignora-se “[...], em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que [...] procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade [...]” (FOUCAULT, 2014, p. 20). Ou seja, a noção refere-se também àquilo que legitima os discursos enquanto verdade e, ao mesmo tempo, a partir dessas ancoragens institucionais, impõe-se sobre outros discursos como pressão e coerção (FOUCAULT, 2014). Daí, novamente, a ligação de vontade de verdade e poder.

Resulta, como argumenta Foucault (2014), um poder que se institui no e pelo discurso e no e pelo saber legitimados como verdadeiros. Dito de outro modo, pela configuração do que Foucault define, em *Microfísica do Poder* (2014a), como o “regime de verdade” ou a “política geral” da verdade de uma sociedade, que inclui:

[...] os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2014a, p. 52).

O filósofo explica que a vontade de verdade é constantemente reconduzida “pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT, 2014, p. 17). Como visto, na cidade de Salvador há aparentemente uma vontade de verdade, apoiada e manifestada em políticas institucionais, em textos literários, em pesquisas acadêmicas e, especialmente, em músicas, que reforça uma ideia (já citada neste trabalho) da essência de sua cultura como festiva, praieira, alegre e de boa convivência com a diversidade. Por outro lado, essa concepção é disputada pelo BaianaSystem e parte dos seus fãs em diversos enunciados. Um processo que perpassa e integra, no contexto musical, territórios, gêneros e experiências dos soteropolitanos na própria cidade, em perspectivas que reforçam e/ou tensionam essa leitura. O Carnaval, por exemplo, é

um lócus no qual esse embate se expressa ao colocar em relevo disparidades, separações, contradições. Algumas das disputas dos fãs do BaianaSystem que atravessam os três temas estão articuladas a uma recondução desse processo, chamando em causa questões das desigualdades sociais, da exploração capitalista da cidade e de discussões e lutas identitárias.

Compreender como essa vontade de verdade é objeto de negações, reforços, embates, através de investimentos afetivos expressos em debates relacionados às práticas do grupo, colabora para lançar luz sobre como essas disputas dos territórios, dos gêneros musicais e das experiências incidem nesse conjunto de discursos, amiúde visto como verdadeiro. Além disso, auxilia na reflexão de como elas podem melhor contribuir politicamente no tensionamento de regimes segregadores, desiguais e estigmatizantes, e na reconfiguração de estruturas de poder.

O texto de *A Ordem do Discurso* (2014) foi apresentado antes da publicação em livro, na aula inaugural de Foucault no Collège de France, em 1970, na cidade de Paris. O filósofo aborda na obra os temas e as tarefas do trabalho que pretende realizar ali, baseado nos seus estudos e concepções sobre o discurso. Nesse caminho, primeiro ele ressalta, num nível amplo, porém sempre recorrendo aos casos ligados à sexualidade, à loucura e à literatura, as suas compreensões acerca do discurso e dos procedimentos de seleção, controle e exclusão. E depois se dedica à exposição de alguns aspectos que devem ser considerados numa análise discursiva, as “exigências de método”. Desenvolve, então, alguns princípios para esse tipo de estudo, quer dizer, para o tratamento do discurso nas análises. Considera fundamental, por meio do princípio de inversão, o reconhecimento dos recortes e das rarefações do discurso, diante da sua aparente expansão e continuidade (FOUCAULT, 2014, p. 49). A partir disso, argumenta que outro princípio de método ligado ao primeiro é o da descontinuidade. Assim, a rarefação discursiva não significa que o conjunto pulverizado é contínuo e segue numa mesma direção.

O fato de haver sistemas de rarefação não quer dizer que por baixo deles e para além deles reine um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso que fosse por eles reprimido e recalado e que nós tivéssemos por missão descobrir restituindo-lhe, enfim, a palavra [...] Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem. (FOUCAULT, 2014, ps. 49-50).

Nessa perspectiva, a análise de discursos dos fãs, mapeados aqui, leva em consideração os entrecruzamentos territoriais, genéricos e das experiências e também as suas descontinuidades, aquilo que não estava previsto, o repentino e o inesperado. O próprio paradoxo estabelecido pelo BaianaSystem com *performances*, objetos, sonoridades e contextos vinculados ao *axé-music*, simultâneo à negação da sua indústria, ao modo de

produção das suas canções (a chamada “música de trabalho” ou “música do verão”) e à maneira como se relacionou com o Carnaval enquanto negócio, é encarado como um exemplo de descontinuidade discursiva. A rarefação não se dá na multiplicidade de discursos que pairam na sociedade, mas também aos choques, às contradições, aos embates, aos enfrentamentos. Foucault (2014) traz mais dois princípios, a especificidade, que alerta para evitar a transformação do discurso em um jogo de significações prévias, no qual o significado estaria legível e pronto para ser decifrado, e a exterioridade, reportando-se que uma análise discursiva não deve buscar o núcleo, o sentido escondido, a manifestação dos desejos inconscientes, no interior do discurso. Ao contrário disso, o movimento proposto pelo autor, incorporado aqui, é o de voltar à atenção para as “[...] condições externas de possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras” (FOUCAULT, 2014, p. 50-51).

A identificação da aparição e das regularidades dos discursos, portanto, é tarefa central, como aponta o filósofo francês. Tal movimento foi feito no mapeamento inicial das interligações entre territórios, gêneros e experiências nos debates dos fãs do BaianaSystem a partir da contextualização radical (GROSSBERG, 2012) do fenômeno na cidade de Salvador. Mas também é importante questionar, nesse trajeto, os motivos do acontecimento de um discurso e não de outro (FOUCAULT, 1987). O que rege essa aparição, essa regularidade? Com o propósito de compreender mais profundamente essas regularidades discursivas, assim como suas descontinuidades, e as disputas de poder, consideradas aqui afetivas políticas, que são colocadas em jogo nesse processo, cabe agora uma imersão no conceito de formação discursiva, que explica tanto os processos de constituição dos regimes de verdade, como também dos enfrentamentos e de suas reconfigurações.

3.7.1 Os territórios, as experiências e os gêneros musicais como formações discursivas

Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault (1987) reflete sobre o conhecimento, a história e os discursos, entre outros temas, e desenvolve mais direta e detalhadamente o seu pensamento sobre as regularidades, as descontinuidades e as transformações discursivas. Faz isso através de um conceito chave no seu trabalho teórico, metodológico e nas suas análises: o de formação discursiva. Uma noção que contribui muito nos processos práticos de análise de discursos, na medida em que, ao se deparar com os sistemas de rarefação e dispersão que permeiam os enunciados, propõe lançar o olhar para as regularidades na conformação de um conjunto, tanto aquelas reforçadoras de relações de poder dominantes, como para as rupturas, aquilo que questiona um regime de verdade, seja no que é dito, seja por meio do que (ainda)

não foi expresso e (ainda) reside em silêncio. Para Mittell (2001), reportando-se a Foucault, as formações discursivas são “sistemas de pensamento historicamente específicos [...] que trabalham para definir experiências culturais dentro de grandes sistemas de poder” (MITTELL, 2001, p. 9, tradução nossa).

É necessário assinalar, então, que os territórios, as experiências e os gêneros musicais se configuram, nas disputas dos fãs em torno do BaianaSystem contextualizadas em Salvador, como formações discursivas. Essas ideias são disputadas de maneira interligada a partir dos enunciados e práticas do grupo e de fãs, em comentários, videocliques, *performances*, reportagens, entrevistas, músicas. Emergem com regularidades, descontinuidades, em arranjos e rearranjos de relações de poder. Sobre a formação discursiva que destaca os territórios, percebe-se divisões da cidade feitas por fãs (e também pelo BaianaSystem) entre centro (elite) e periferia, entre “cidade alta e cidade baixa”. Esses discursos envolvem lutas no e pelos territórios e estruturas de poder que convocam, em alguns momentos, gêneros musicais supostamente associados à periferia ou a grupos e artistas vinculados à elite econômica. Articula-se também, dessa maneira, o gênero enquanto categoria cultural (JANOTTI JÚNIOR, 2003; GOMES, 2011) e formação discursiva (MITTELL, 2001). De modo análogo, as formações discursivas sobre as experiências, tanto com o grupo, como com os gêneros e territórios, acionam questões sociais, culturais, estéticas e políticas.

Na música *Da Calçada pro Lobato*, do primeiro disco do BaianaSystem, que traz em sua sonoridade ritmos do samba com guitarra baiana, o cantor Russo Passapusso cita na letra, valendo-se de gírias e da oralidade cotidiana da cidade, bairros da periferia de Salvador, também citados no título, aproximando o BaianaSystem desses territórios simbólicos: “*Da Calçada sai de trem / Dos States pro Espaço / Pra chegar lá ni Belém / Só no trio do Lobato*”. Esse caminho discursivo, a partir de uma construção da banda, também se faz presente na música *Amendoim Pão de Mel*, parte do EP do grupo, que alude de maneira semelhante à periferia em versos, a exemplo de “*Sem ficar cabreiro / Eu fui na casa dela / Amendoim, pão de mel / Eu subi na favela / Pra ficar perto do céu*”. Dois comentários na postagem do videoclipe³⁴ desta música no YouTube deixam evidentes alguns dos afetos mobilizados, ligados aos valores de autenticidade e de combatividade ao não se render à indústria do entretenimento, e disputados diante desses discursos: “BaianaSystem talvez seja a esperança da real música baiana”, diz um fã, em 2015. Em resposta, outro afirma: “[...] TOMARA que não se entreguem ao sistema. =)”.

³⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g495jcpmRhM>>. Acesso em 22 de junho 2018.

Já em *Dia da Caça*, do mais recente álbum *Duas Cidades* (2016), as sonoridades são bastante amparadas no samba de roda e no *ragga muffin*. Há na faixa a participação de As Ganhadeiras de Itapuã, grupo de samba de roda de Salvador. Na letra, denuncia que “[...] *Toda cidade vai ficar turística / E a polícia violenta vai ditar a política*”. Percebe-se nas músicas também interações entre temáticas, gírias e gêneros com raízes locais, em aproximação com referências de outros países na palavra “States” (gíria para Estados Unidos) e no próprio *ragga muffin* e *sound system*, gênero e movimento que surgiram na Jamaica.

Constata-se que os territórios simbólicos periféricos são conformados discursivamente numa íntima relação com os gêneros, *sound system*, *ragga muffin* e o samba e as suas diferentes vertentes, a guitarra baiana e as experiências com as músicas, videoclipes, shows. Disputa-se também uma ideia de periferia, diferente dos enquadramentos violentos exibidos em alguns programas de TV, e uma concepção de Salvador que vai muito além dos cartões postais do Farol da Barra e Elevador Lacerda, sem, contudo, negá-los. Peças gráficas e produções audiovisuais de divulgação de eventos e shows³⁵ do grupo, inclusive, exibem o Farol da Barra e outros pontos turísticos da capital baiana. Mas tudo isso revela como as letras, as sonoridades, os posicionamentos dos integrantes do BaianaSystem atuam nessa direção de tensionamento do regime de verdade que frequentemente dá base, por exemplo, à propaganda de pacotes turísticos, de camarotes e blocos de Carnaval. A apropriação simbólica de “território da felicidade”. Essa formação discursiva também parece incorporar disputas institucionais que perpassam o grupo, tanto da gestão da Prefeitura de Salvador como do governo do Estado da Bahia³⁶ e outros grupos políticos, cujo objetivo parece ser capitalizar politicamente com o discurso da banda ou enfraquecer o seu alcance.

Ao refletir sobre a constituição das relações entre diferentes enunciados sobre uma mesma disciplina (medicina, economia, linguística etc.), Foucault (1987) apresenta quatro hipóteses que levam ao conceito de formação discursiva: os diversos enunciados formam um

³⁵ A título de exemplo, para a divulgação de um show durante o Carnaval de 2018, o BaianaSystem apropriou-se da imagem do Farol da Barra a partir de um trabalho que dialoga com a sua própria identidade visual marcadamente urbana. Uma perspectiva diferente para o mesmo símbolo visto na Figura 1. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BQ1F4yPgWtN/?taken-by=baianasystem>. Acesso em: 25 de abril de 2018.

³⁶ O governo do Estado e a Prefeitura de Salvador fizeram intensa propaganda, entre o final de 2017 e o início de 2018, sobre o financiamento do trio-elétrico, o Navio Pirata, do BaianaSystem. Enquanto o executivo municipal viabilizou a presença do grupo no pré-Carnaval Furdunço, o primeiro anunciou, através da página do governador no Facebook, três apresentações no Carnaval. Essa disputa foi pauta de reportagens em veículos locais. Além disso, em 2017 a banda e o seu público, como já explicitado, fizeram um protesto “Fora Temer!” durante o Carnaval, pelo afastamento de Michel Temer da Presidência da República. Na época, o presidente do Conselho Municipal do Carnaval de Salvador defendeu a punição do grupo, como mostra a reportagem “Comcar diz que BaianaSystem pode ficar de fora do Carnaval 2018 após ‘Fora Temer’”. Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/comcar-diz-que-baianasystem-pode-ficar-de-fora-do-carnaval-de-2018-apos-fora-temer/>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018.

conjunto quando se referem ao mesmo objeto; para definir um grupo de relações entre enunciados o olhar deve ser voltado para as formas e os seus encadeamentos; não é possível definir um grupo de enunciados tendo como premissas conceitos supostamente permanentes, ou seja, a busca de uma unidade discursiva não pode ignorar, portanto, o jogo de aparecimentos e a dispersão dos conceitos; por último, é necessário explicar os encadeamentos e as formas unitárias apresentadas na identidade e na persistência dos temas (FOUCAULT, 1987).

Diante da dispersão dos discursos que articulam os gêneros musicais, os territórios e as experiências em torno do BaianaSystem, encontrar esses percursos, as suas formas, os encadeamentos, as relações, os conceitos e pressupostos que servem de base para os enunciados, além das recorrências, permite apreender a complexidade das interligações, os afetos e os valores que estão em disputa.

Foucault (1987) explica quais são os casos em que é possível identificar uma formação discursiva, definindo melhor os seus contornos:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva [...]. (FOUCAULT, 1987, p. 43).

Esses elementos que constituem a formação discursiva contribuem no trabalho com o conjunto de discursos de fãs que se produz em torno do BaianaSystem no contexto de Salvador. É pertinente lembrar que o foco de análise deste trabalho são as postagens e comentários em discussões nas plataformas de redes sociais *online* Facebook e YouTube, mas não se furta de recorrer constantemente a outros enunciados, relacionando, dialogando, confrontando, no sistema de dispersão, como já vem sendo realizado desde o início. A abordagem (das formações discursivas) possibilita, sobretudo, o entendimento de como essas três categorias, já mapeadas dentro das disputas, são objetos, organizam e articulam enunciados, em contextos, postagens, comentários e outras práticas de fãs, que se constituem como lugares importantes de enfrentamentos de ideias e de noções de verdade, de debates públicos, de construção de concepções sociais, práticas culturais e políticas que remetem também a outros temas e objetos.

Mittell (2001), em sua perspectiva discursiva, concebe os gêneros como categoria cultural e também propriedade e função dos discursos. Argumenta que essa noção se encaixa

bem na definição de Foucault de formações discursivas. Os gêneros não emergem, segundo o autor, de uma estrutura centralizada, tampouco são construídos exclusivamente de cima para baixo, das macro para as micro instâncias. Daí a importância da identificação dessas micro instâncias, e das descontinuidades e irregularidades discursivas promovidas por elas, nas análises dessas formações (MITTELL, 2001). Em consonância com Foucault, o pesquisador argumenta sobre a melhor maneira de analisar os discursos de gênero.

Os discursos genéricos são melhor avaliados e mapeados em suas enunciações de superfície, em vez de serem interpretados e "lidos" como textos de mídia. Não devemos tentar interpretar os discursos genéricos, sugerindo que afirmações "realmente significam" ou expressam sob a superfície. Em vez disso, devemos nos concentrar na amplitude das enunciações discursivas em torno de qualquer instância, mapeando tantas articulações de gênero quanto possível e colocando-as em contextos culturais maiores e relações de poder. (MITTELL, 2001, p. 9, tradução nossa).

Compreende-se que tal acepção é extremamente válida, neste trabalho, para pensar as relações dos gêneros com os territórios e as experiências, seja, obviamente, do ângulo de visão que parte do gênero para os outros dois temas, seja do ponto de vista dos territórios para os gêneros e as experiências ou das experiências para os gêneros e os territórios. Afinal, essas três categorias estão entremeadas umas nas outras nos debates em torno do BaianaSystem no contexto soteropolitano. Evidenciam questões que dizem respeito, sobretudo, ao âmbito dos afetos. Essa linha de raciocínio, conduzida aqui, implica uma discussão fundamental sobre as possíveis relações entre as formações discursivas e os afetos políticos.

3.7.2 Formação discursiva e afetos políticos

Apresentado e discutido o conceito de formação discursiva, em Foucault (1987), cabe agora uma abordagem das possíveis e pertinentes articulações com os afetos (GROSSBERG, 1997, 2012, 2018). De que maneira a noção de formações discursivas colabora para o mapeamento e a análise das práticas afetivas políticas de fãs do BaianaSystem?

Como já explicitado, ao refletir sobre os afetos em torno da música e em outras experiências cotidianas, Grossberg (1997, 2012, 2018) apresenta uma definição precisa da sua existência nas mais diversas dimensões e relações. Para o autor, o afeto está ligado às desordens da experiência humana em níveis múltiplos, como o do corpo, o do social, do cultural, do significado, da consciência etc., e também é organizado dentro dessa complexidade. É uma energia que se traduz na experiência de vida em momentos singulares, em materialidades e sensações específicas e, ao mesmo tempo, tem a sua socialidade e os seus fatores contextuais, locais, culturais e políticos (GROSSBERG, 2018). Cada fenômeno, cada

acontecimento social, cada produto cultural, prática ou discurso produz e articula vetores e componentes afetivos, com diferentes graus de intensidade, de acordo com o envolvimento daqueles que estabelecem tais conexões.

Mas o que isso quer dizer diante dos objetivos desta pesquisa de análise da conexão entre discursos e afetos expressos a partir das disputas de fãs do grupo BaianaSystem contextualizadas na cidade de Salvador? Significa que o movimento mais pertinente, para a identificação das regularidades e das distensões, dos horizontes de expectativas (CARDOSO FILHO e OLIVEIRA, 2013) e das desordens e surpresas das experiências e também das disputas afetivas políticas, é o de voltar o olhar para os próprios enunciados e contextualizá-lo radicalmente (GROSSBERG, 2012). Nas discussões em torno da banda, por exemplo, mapeou-se, no princípio da pesquisa, que o nível político dos afetos ou, nos termos utilizados no trabalho, os afetos políticos são os mais convocados.

Sendo assim, os componentes sociais, culturais e políticos dos afetos são abordados com mais centralidade na análise realizada aqui. Não se ignorou, evidentemente, os aspectos materiais e sensoriais incorporados na conexão com o BaianaSystem, até porque também estão frequentemente articulados nas disputas, sobretudo aquelas com o foco na experiência dos próprios fãs com as sonoridades, os discos, os videoclipes, o corpo, a dança e a *performance* em shows, como será desenvolvido no próximo capítulo.

Já foi apresentado que o conceito de formação discursiva, de acordo com Foucault (1987), refere-se ao resultado constante de um processo contínuo de disputas de enunciados que dizem respeito a um tema, disciplina ou questão, que possuem regularidades, descontinuidades e estão inseridos em sistemas de rarefação. Essas regularidades, e as suas rupturas, evidenciam os pressupostos, os modos de legitimação, as experiências e as relações de poder em jogo nas séries de acontecimentos contextualizadas historicamente e culturalmente (FOUCAULT, 1987). Com base na observação atenta dos enunciados que compõem essas formações, torna-se possível mapear e analisar os entrelaçamentos dos vetores dos afetos políticos dos fãs, por meio da identificação tanto de regularidades, como de distensões dos afetos em relação aos objetos, lugares, discursos, ideias e/ou experiências.

A formação discursiva, nesse sentido, mobiliza e organiza a expressão dos afetos políticos de fãs do BaianaSystem, ressaltando as regularidades e tensões, assim como as relações de poder entremeadas. No contexto do grupo, o território da cidade de Salvador configura-se como exemplo marcante de formação discursiva e, concomitantemente, de objeto de afetos políticos, quando ocorrem disputas de fãs das diferentes apropriações simbólicas dos lugares, com constâncias (muitas vezes aquilo que está dado ou então que já é

cultivado num horizonte de expectativas) e rupturas, também capazes de mobilizar os afetos, além de vinculações com experiências cotidianas e estruturas de poder. Os gêneros musicais também são disputados enquanto um atravessamento fundamental desse processo. Além disso, a recorrência de tais temas entrecruzados nas formações discursivas, disputadas pela banda e por fãs, também demonstra a sua força afetiva política de empoderamento estratégico ao evidenciar divergências, identificações, sensibilidades e valores.

Dessa maneira, um passo necessário, para o entendimento da interligação de formações discursivas e afetos presente no fenômeno estudado, é a identificação dos valores acionados, dos horizontes políticos, e das relações e estruturas de poder que se articulam nas disputas. E, em seguida, questionar de que maneira contribuem para promover experiências transformadoras, mais democráticas, com capacidade de modificar relações, muitas vezes, segregadoras e opressoras no contexto da música e em Salvador. A presença do BaianaSystem numa casa de show conhecida por práticas racistas ou que cobra preços de ingressos desiguais para homens e mulheres, por exemplo, pode se conformar como uma distensão da experiência de fãs com a banda e da formação discursiva que relaciona o grupo a espaços de circulação específicos da capital baiana. Isso toca nos afetos e mobiliza as disputas de fãs, com a possibilidade, portanto, de gerar processos de empoderamento estratégico.

É importante destacar também que o aporte teórico e a articulação conceitual construída aqui permitem tal abordagem e apontam diretamente para esse caminho. Das discussões dos fãs sobre os videoclipes pós-MTV (PEREIRA DE SÁ, 2016, 2017), até a noção de gênero musical nos contextos locais (JANOTTI JÚNIOR, 2003) e de afetos (CARDOSO FILHO, 2004), ou mesmo da razoabilidade das paixões (PARRET, 1997), a relação entre discursos e afetos está presente. Além de evidenciar as noções que contribuem para uma melhor compreensão do fenômeno estudado, buscou-se também mostrar, através das formulações desses autores, como os discursos, contextualizados radicalmente (GROSSBERG, 2012), podem ser pensados na relação com os afetos políticos.

4 ANÁLISE DAS DISPUTAS DE FÃS DO BAIANASYSTEM EM SALVADOR-BA

No presente capítulo, são analisadas, nas plataformas de redes sociais *online* Facebook e YouTube, as disputas discursivas de fãs sobre o grupo BaianaSystem no contexto de Salvador, capital do Estado da Bahia, que revelam os objetos e as matizações dos seus afetos políticos na inter-relação entre gêneros musicais, territórios simbólicos da cidade e experiências, assim como os valores acionados e que incidem nesse processo.

Faz-se a divisão em três tópicos. No primeiro, compreende-se como possíveis ambiguidades da trajetória do grupo e das experiências movem afetos políticos dos fãs e produzem, nas disputas discursivas, o agenciamento de valores relativos a gêneros, entendidos aqui para além dos textos musicais (MITTEL, 2001, 2004; JANOTTI JÚNIOR, 2005; GOMES, 2011; JANOTTI JÚNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018). É feito um panorama de algumas disputas recorrentes sobre as referências genéricas da banda, principalmente dentro do contexto soteropolitano, mas também fora³⁷, levando em consideração as suas articulações e as suas estratégias de produção de sentido, marcas contextuais e *performance*, em discursos de integrantes, nas músicas, reportagens, e, evidentemente, de fãs.

Em seguida, o olhar é voltado para os discursos acerca dos territórios simbólicos de Salvador que permeiam a trajetória da banda e os afetos políticos dos fãs. Busca-se o entendimento de como lugares são associados a certos gêneros musicais e, assim, interferem nos enquadramentos do grupo. Esse caminho passa, sobretudo, por uma discussão a respeito das divisões de classe na capital baiana, o gosto e o consumo cultural.

No último ponto são identificadas e abordadas três dimensões fundamentais da experiência desses fãs que são convocadas, disputadas e reivindicadas. A primeira trata dos tensionamentos ligados ao corpo e à *performance* do BaianaSystem e dos seus diferentes públicos nos shows, a partir das alianças de fãs na distinção e negação do gênero musical *axé-music*. Já a segunda reporta-se aos espaços de show, às questões raciais e de classe, o que também se relaciona diretamente aos territórios simbólicos da cidade. É empreendida, por fim, uma reflexão sobre a experiência de disputas discursivas enquanto processo de empoderamento estratégico dos fãs. É importante destacar que há uma continuidade e um entrecruzamento dos itens, dado que os gêneros musicais, os territórios simbólicos e as

³⁷ Embora o trabalho tenha como objetivo analisar as disputas afetivas políticas em torno do BaianaSystem contextualizadas em Salvador, acredita-se que o movimento de olhar para as relações genéricas fora da capital baiana ajuda a compreender de que forma o grupo se insere no contexto da música nacional e como essa visão aparece localmente. Afinal, como já foi explicitado no capítulo anterior, essas escalas se interpenetram constantemente (HAESBAERT, 2004, 2007; VAINER, 1986).

experiências estão fortemente interligados na trajetória do BaianaSystem e nas disputas de fãs mapeadas no contexto de Salvador.

Utiliza-se como método, as formulações sobre o discurso e as formações discursivas de Michel Foucault (1987, 2013, 2014), de gênero como categoria cultural (MITTELL, 2001; JANOTTI JÚNIOR, 2005; GOMES, 2011; JANOTTI JÚNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018), em contínua articulação com a noção de afetos de Lawrence Grossberg (1997, 2010), levando em consideração as suas faces pragmática (disposições) e semântica (interpretação e experiência), de acordo com Cardoso Filho (2004, 2015). No processo de análise, embora todas as discussões mapeadas tenham ocorrido em páginas, eventos e canais da banda BaianaSystem de livre acesso, foram preservados os nomes e as identidades dos fãs.

4.1 AMBIGUIDADES DA TRAJETÓRIA DO GRUPO E VALORES DOS FÃS EM CONFRONTO NO UNIVERSO DOS GÊNEROS MÚSICAIS

Este tópico aborda os componentes (vetores) afetivos políticos dos fãs do BaianaSystem expressos nas disputas discursivas, na atribuição de valores e distinções a respeito da trajetória do grupo, assentadas no universo dos gêneros musicais. É importante salientar que a trajetória de um artista ou banda não é entendida e/ou resumida ao seu percurso de sucesso ou insucesso. Refere-se a um conjunto amplo de práticas. Incorpora desde as características escolhidas e reconhecidas no som e na *performance*, até as conexões com os aparatos, ambientes e formatos midiáticos diversos (posicionamentos na imprensa, maneiras de utilização das redes sociais *online*, características dos videoclipes, escolha de suportes e plataformas de *streaming*), gêneros musicais (JANOTTI JÚNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018), espaços de show, territórios simbólicos, construídas ao longo do tempo. Liga-se, particularmente, aos gêneros musicais. Ou seja, a trajetória convoca uma gama de estratégias de produção, circulação e consumo que está diretamente associada à experiência, à produção de sentidos, ao reconhecimento e à valoração de fãs, críticos, simpatizantes e *haters*.

Nessa lógica, engloba tanto os discursos ancorados nas práticas do artista, quanto aqueles articulados radicalmente nos seus contextos (GROSSBERG, 2012), que podem ser assimilados, valorados e disputados de diferentes modos por fãs, a partir de campos de experiências e horizontes de expectativas, projetando caminhos a serem trilhados e reconhecidos (CARDOSO FILHO e OLIVEIRA, 2013). Tamanha é a relevância do tema da trajetória de artistas e bandas na área de interface entre comunicação e música que variados estudos, com abordagens diversas, têm sido realizados (GOMES, 2015; HERSCHMANN, 2010; CARDOSO FILHO E JANOTTI JÚNIOR, 2006).

Nas disputas discursivas em torno do BaianaSystem mapeadas, a trajetória desenvolvida pelo grupo convoca valores afetivos políticos, conectados entre si, ora considerados fundamentais e cultivados por fãs, e outras vezes confrontados entre eles. Nesse processo, há conexões com os espaços de circulação e os territórios, as experiências dos fãs com a banda e os gêneros musicais, que estão ligados uns aos outros. Um exemplo é o debate sobre o reconhecimento ou não da proximidade do grupo com gêneros musicais vinculados ao seu contexto de surgimento na capital baiana, especialmente o *axé-music* e o pagode, que atravessa os territórios simbólicos da cidade, as classes sociais e o gosto, na distinção de elite e periferia, as questões étnico-raciais, a *performance* do público e outros.

A trajetória do BaianaSystem comporta uma complexidade que possibilita a identificação de contradições variadas, como o trânsito entre o *underground* e o *mainstream* (CARDOSO FILHO E JANOTTI JÚNIOR, 2006), principalmente quando amplia o seu público e, simultaneamente, é alvo de críticas dos fãs autointitulados antigos e iniciais. Além disso, o grupo apresenta um posicionamento contrário aos rumos mercadológicos do cenário musical da cidade com a ascensão do *axé-music* e o modelo Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008), mas participa do Festival de Verão, evento reconhecido pela constante presença de bandas e estrelas do *axé-music* e por uma forte ligação com o *business* do Carnaval. O objetivo deste tópico é entender como os caminhos desenvolvidos pelo BaianaSystem organizam afetos políticos nos fãs e mobilizam as disputas discursivas sobre os gêneros musicais transversalizadas por outras questões e temáticas já referidas.

Como já exposto, durante o período delimitado, entre 2015 e 2018, ocorreu intensa discussão de valores, como a autenticidade ou a sua ausência, em muitos casos na comparação e/ou distinção com outros artistas e/ou gêneros próximos e supostamente vendidos/cooptados, assim como de algumas premissas para a definição e avaliação dos gêneros musicais, a exemplo das sonoridades e dos contextos culturais e políticos. A coerência ou a incoerência do grupo, isto é, se os discursos produzidos por ele desde a sua criação, em 2009, continuam se sustentando nas suas práticas também são valores convocados, mas essa questão será aprofundada posteriormente, no item 4.2.1. Como pano de fundo de tudo isso está uma problemática que aparentemente também não é consensual: os discursos da banda mais marcantes e como eles se materializam.

As experiências dos fãs com os espaços de show, com os territórios simbólicos da capital baiana, através da trajetória do BaianaSystem, são fundamentais nessas disputas e oferecem algumas respostas às questões suscitadas. As discussões sobre os gêneros musicais,

portanto, não se esgotam nesse primeiro tópico. Pelo contrário, compõem fortemente em todo o mapeamento dos afetos políticos dos fãs manifestados nos discursos.

4.1.1 *Axé-music*, mistura ou sem definição? Gêneros musicais, autenticidade e distinção nos discursos dos fãs

Em março de 2017, o BaianaSystem foi atração do festival Lollapalooza, na cidade de São Paulo. Uma reportagem no portal UOL sobre o show da banda chama a atenção. No título: “*BaianaSystem reiventa o axé com peso e arrasta bloco no Lolla*”. Embora o grupo tenha um discurso crítico à indústria do *axé-music*, que é apropriado pelo público, essa associação está presente no universo dos fãs e na imprensa, sobretudo do Sudeste do país, e gera fortes embates discursivos, o que exige uma atenção especial. Na matéria, o jornalista Tiago Dias cita a guitarra baiana e as micaretas, além do momento de “subir a ladeira” dos trios elétricos na descrição da apresentação. Cinco meses depois, o grupo voltou ao palco de um grande festival nacional. Tocou no Rock In Rio e, novamente, uma matéria, no portal G1, levantou essa discussão. Dessa vez foi publicada antes do evento, com entrevista do guitarrista Roberto Barreto e uma declaração sua foi utilizada no título: “*Rótulo de ‘novo axé’ é resultado de estigma da Bahia no Sudeste, diz criador da BaianaSystem*”. Na entrevista, a repórter Carol Prado pergunta se esse rótulo incomoda e o músico responde que não, argumentando que o axé é um mercado e não um gênero musical.

Não incomoda porque, na verdade, o axé não existe enquanto gênero. É que, aqui [no Sudeste], as pessoas acabam colocando tudo dentro de uma mesma coisa. Olodum é completamente diferente de Ivete. O que existe é um mercado de axé, que funciona diferente do mercado que a gente surgiu. Quando fazem essa referência ao novo axé, talvez seja por causa de elementos que usamos - das festas de largo, o entendimento do sound system como uma coisa popular, percussão, guitarra, samba... Lógico que tem elementos do que as pessoas conhecem como axé. (PRADO, Carol. Reportagem publicada no Portal G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/rotulo-de-novo-axe-e-resultado-de-estigma-da-bahia-no-sudeste-diz-criador-da-baiana-system.ghtml>>. Acesso em: 08 de fevereiro 2018)

Duas questões que aparecem como premissas no discurso de Barreto valem destaque. A primeira é a defesa que o axé não existe como gênero, o que torna necessário, desde já, dizer que é uma afirmação difícil de sustentar a partir da abordagem proposta aqui. Afinal, como já discutido, não são apenas os elementos que compõem os textos (como os sons do Olodum ou de Ivete Sangalo) que configuram os gêneros (MITTELL, 2001). Esses dois artistas, apesar de convocarem atravessamentos identitários, territórios e espaços da cidade distintos, têm interseções entre si para além da música, como a participação na construção de

uma imagem da cidade, a “baianidade”, durante o período de consagração, a indústria do *axé-music* e o vínculo com o Carnaval, entre outros, que possibilitam um enquadramento de aproximação. O segundo ponto, que já surge na reportagem sobre a participação do grupo no Lollapalooza, se relaciona ao primeiro no que diz respeito ao BaianaSystem. De fato, existem características do grupo que se aproximam do gênero *axé-music*. O forte apelo do corpo – pular e dançar –, embora nesse aspecto também remeta ao punk pelas rodas formadas na plateia, o trio elétrico, as festas de largo, a utilização marcante da percussão e as referências à cidade de Salvador são componentes em comum da *performance* e dos territórios simbólicos entre o *axé-music* e a banda. O reconhecimento de proximidades sonoras ampara a defesa enfática do Fã 1, em seu comentário na postagem do videoclipe de *Invisível* no YouTube, de que “BaianaSystem é uma banda de axé”, gerando controvérsia com grande envolvimento de outros fãs. A identificação de algumas similaridades, a partir do seu campo de experiências (declara ser fã de ambos), é o que possibilita a organização dos investimentos afetivos (GROSSBERG, 1997) do Fã 1 ao gênero e à banda, expressos no discurso.

A BaianaSystem é uma banda de Axé (faz samba-reggae, neo-pagode, galope...) de muita qualidade. Mesmo que não assumam isto por não quererem se submeter a dita “indústria do axé”, não há o que se discutir quanto à sonoridade (inclusive o Axé sempre trouxe renovações sonoras para juntar à percussão e a BaianaSystem faz isso). Eu não teria vergonha de dizer “faço *axé-music*”. Eu teria vergonha de dizer: “me submeti à indústria do axé”. Por sinal, a “indústria” está mais fraca e o axé precisava de bandas novas e a Baiana é uma delas. (Fã 1, 2017. Comentário na postagem do videoclipe *Invisível*, no canal do BaianaSystem na plataforma YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2PrQwMFGMUc>>. Acesso em: 25 de fevereiro 2018).

O comentário do Fã 1 na postagem do videoclipe traz pontos importantes para a discussão sobre a relação do BaianaSystem com os gêneros musicais e, mais especificamente, com o *axé-music*. Evidencia, consonante à Pereira de Sá (2016, p. 63), “a centralidade da plataforma YouTube e do videoclipe pós-MTV [...] para manifestações de grupos rivais, sobretudo quando se trata de gêneros musicais ou artistas específicos”. Aborda questões das sonoridades, das indústrias e também dos territórios quando, posteriormente, associa a raiz do *axé-music* às “zonas mais pobres de Salvador” e à “musicalidade que surgiu das favelas” (Fã 1, 2017). Contudo, ele apresenta um enquadramento que dissocia completamente o gênero musical da indústria ao qual está vinculado, das lógicas de mercado, do contexto de disputa na cidade e dos lugares de circulação reconhecidos por outros fãs, simpatizantes, jornalistas, críticos e até mesmo os músicos. Na sua argumentação, a sonoridade, por si só, define o

gênero, enquanto a produção e a circulação do grupo ligadas a essa indústria não são capazes de influenciar, quiçá contribuir na construção das características genéricas.

Ou seja, apesar de não integrar a indústria, não fazer parte da lógica do *star system* e de não apoiar o modelo Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008) vinculados ao *axé-music*, o BaianaSystem é rotulado pelo Fã 1 como um grupo deste gênero. O comentário se aproxima e, ao mesmo tempo, se diferencia, nesse ponto, do discurso do guitarrista Roberto Barreto na reportagem. O membro da banda afirma que o *axé-music* sequer existe enquanto gênero, mesmo como defendido pelo fã – apenas textual –, mas somente como mercado. Já o Fã 1 defende que há um conjunto de sonoridades que conforma o gênero. Ambos tentam isolar, no cerne das suas argumentações, o gênero de outros aspectos fundamentais da sua contínua formação, como os contextos culturais, sociais, históricos e as disputas políticas. Tal trajeto discursivo é constantemente reiterado em outros comentários, inclusive nos contrapontos ao enquadramento do grupo como *axé-music*.

Concomitantemente, os dois atuam politicamente, na crítica à indústria do *axé-music*, e recorrem a aspectos culturais e sociais para sustentar as suas defesas. Barreto para negar que o BaianaSystem faz *axé-music*, pois, segundo ele, este não existe como gênero e que a suposta confusão sobre o rótulo é uma generalização feita no Sudeste, e o Fã 1 para defender a autenticidade do grupo, distinto e combativo dentro de um contexto de suposto retorno à raiz do *axé-music* e de crise do modelo Carnaval-negócio. Desse modo, até quando o discurso sobre o gênero adota, digamos, uma roupagem textual, recorre também aos argumentos contextualizados. Em outras palavras, os próprios discursos são reveladores de como o debate para a definição ou, melhor dizendo, construção do gênero é construído a partir de disputas e agenciamentos diversos de aspectos culturais, sociais e políticos, mesmo quando rejeitam esses componentes na argumentação e advogam que apenas os ritmos, as maneiras de cantar, as harmonias e melodias concebem o *axé-music* – ou qualquer outro gênero musical.

Nota-se que esses enquadramentos que alienam o gênero, afastando as suas diversas dimensões, diminuem ou ainda retiram o seu potencial político e emancipador, individual e coletivo, dentro dos seus diferentes contextos. Sem dúvida, a sua força reside nessas articulações. Os gêneros não apenas ocupam a função de rótulos para a categorização dos artistas nas lojas de discos, nas segmentações da indústria ou, para citar algo mais recente, nas catalogações das plataformas de *streaming*. Muitos gêneros estão, historicamente, associados a mudanças de comportamento, a enfiamentos de segregações e divisões sociais e étnico-raciais. Produzem afetações, que percorrem numerosas variáveis, tanto nos artistas como nos fãs. Como explicar o sentido do blues sem a luta antirracista nos Estados Unidos na primeira

metade do século XX? Ou, pouco tempo atrás, como pensar o funk carioca sem abordar o empenho dos artistas para a visibilidade das populações periféricas do Rio de Janeiro?

Em contraposição ao discurso do Fã 1, o Fã 2 elenca alguns fatores que dificultam uma rotulação do grupo de *axé-music*, ao passo que lança mão de outros fatores que atravessam a trajetória, as práticas e os discursos do grupo, como a estreita relação com os territórios simbólicos e as experiências dos fãs.

[...] O BaianaSystem é extremamente inovador. Tem elementos característicos da Axé Music? Tem, claro. Eles pulsam baianidade. Mas acho complicado você rotulá-los como uma banda de axé. Primeiro porque eles não se prendem a esse formato de “banda” – um dos componentes é artista visual, inclusive. Segundo, a sonoridade [...] vai muito mais além disso. Tem a cultura do sound system, que faz parte até do processo de composição deles; os beats dos djs; elementos de música jamaicana, de hip-hop, de reggae, de rock, etc. Podemos falar até (não podemos deixar de falar, na verdade) em termos ideológicos. O Baiana rompe com a lógica comercial da Axé Music. No Carnaval, só saem sem cordas, com todo mundo ali junto e misturado. Russo já criticou a maneira como a indústria do axé lida com as músicas. [...] Não sou desses que associam axé a música ruim. Pelo contrário, o axé tem muita música boa. Estou apenas discordando desse ponto [...] (Fã 2, 2017. Comentário na postagem do videoclipe *Invisível*, no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2PrQwMFGMUc>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018).

Valores e discursos afetivos políticos são acionados pelo Fã 2 em seu comentário que discorda da posição do Fã 1. Primeiro, a inovação – que na avaliação da música, por muitos fãs e críticos, está associada à ideia de autenticidade. O artista inovador, frequentemente, é considerado autêntico, porque não se rende às fórmulas da indústria e busca o desafio. Os artistas e as músicas do *axé-music*, inseridos na indústria homônima, não estariam isentos dos seus constrangimentos e dessas receitas para o sucesso. Outro ponto significativo é a relação com o contexto cultural, na associação ao *axé-music*, gênero por muitos anos dominante em Salvador, na Bahia, em geral, e mesmo fora do estado. A ideia de “baianidade” enquanto matriz cultural contextualizada na música segue a trilha do universo mítico e praieiro (RISÉRIO, 2011) de Dorival Caymmi e que, de certa maneira, é reforçado por Caetano Veloso até ganhar o seu nível maior de visibilidade com o *axé-music*. O lugar enquanto território apropriado simbolicamente como solar e alegre, cujo verso de Caymmi “Bahia, terra da felicidade” é um resumo primordial e, ao mesmo tempo, emblemático.

Mas a “baianidade” certamente também alude às festas de largo, às feiras livres e ao Carnaval de rua etc. É fato que estes últimos são agregados no discurso do BaianaSystem. Todavia, em relação aos primeiros, o grupo procura se distanciar. Há, portanto, uma

ambiguidade que passa tanto por uma proximidade, como por um afastamento dessa ideia. A percepção deste fato contribui para a abertura de caminhos para uma discussão mais completa sobre a trajetória do grupo no que tange o *axé-music*, os territórios simbólicos de Salvador, as experiências e os seus contextos.

A formação heterodoxa da banda, com um integrante responsável apenas pela concepção visual e audiovisual, também é apresentada como um elemento distintivo. Esse fator é central na *performance*, nos discursos e nos territórios simbólicos construídos pelo BaianaSystem: as máscaras utilizadas pelos fãs, a logomarca da banda e as formas geométricas das pinturas nas barracas de festas populares nos vídeos exibidos durante os shows e também nos videoclipes. O próprio membro Filipe Cartaxo afirma que o grupo “vem se definindo não só pelo seu som, mas por toda sua concepção visual [...] Isso se dá através do uso de formas simples, de pinturas feitas à mão das barracas e bancos de festas de largo, estampas das mortalhas, carrinhos de café etc” (CARTAXO, 2009, p. 9). Essa proposta sintoniza-se com o par inovação e autenticidade, objeto de afeto político de fãs, e inclui aspectos visuais e audiovisuais na configuração e no reconhecimento da banda e nos debates.

O Fã 2 lista ainda uma série de gêneros com os quais o grupo dialoga: eletrônico, música jamaicana, hip-hop, reggae e rock. Um conjunto que, pela dificuldade de definição e complexidade da mistura cultural, também soma ao valor de distinção e autenticidade. Possibilita o BaianaSystem ir “muito mais além” do *axé-music*.

A ideologia é outro elemento destacado na disposição do grupo em seu contexto. As críticas ao modelo de Carnaval-negócio e às cordas que segregam e privatizam temporariamente o espaço público. Visualiza-se que o comentário traça caminhos mais amplos e produtivos na delimitação do BaianaSystem no universo dos gêneros, incorporando territórios e experiências, a exemplo dos momentos marcantes nos desfiles sem cordas e sem separações sociais e étnico-raciais. Assim torna o debate mais complexo ao apontar o discurso na direção de que os afetos mobilizados pelo BaianaSystem, em termos de gênero e enquanto fenômeno contextualizado, passa por uma imersão profunda em aspectos sonoros, imagéticos, culturais, sociais e políticos. Ele traz também valores considerados fundamentais, vistos no discurso de Fã 1, como autenticidade e inovação, cultivados, organizados a partir dos investimentos afetivos pela banda e defendidos politicamente enquanto visão e disputa da realidade. Valores complementares ou similares à autenticidade e inovação, como “estilo próprio”, “pluralidade”, “inventividade”, são acionados por fãs nos comentários no videoclipe.

Dentre os valores destacados em uma série de comentários dos fãs, e também em reportagens e críticas encontradas, a mistura de referências em seu som é tratada, em geral, como uma das características positivas do grupo. Faz parte do escopo da inovação e da autenticidade, ou em outro termo, da sua originalidade. Mas não necessariamente a mistura (ou, já trazendo a interpretação de uma fã em outro debate, a heterogeneidade) de outros aspectos em sua trajetória agrada, a exemplo de públicos ou casas de show que convocam territórios simbólicos da cidade vistos como antagônicos, como será discutido posteriormente. Uma observação atenta e rigorosa dos discursos, nos ambientes de fãs, em portais, jornais e revistas, sobre fenômenos da música feita no Brasil revela que esse é um valor recorrente na avaliação das obras e dos artistas. A Tropicália, o grupo Chico Science & Nação Zumbi com o Manguebeat e alguns rappers (Criolo, Emicida etc.) dos anos 2000 para cá são exemplos em que a mistura é ressaltada por ter contribuído positivamente para os trabalhos. Já em contextos específicos, caso do rock e do *axé-music* em Salvador nos anos 1990, ou quando se tratam de gêneros que entram em tensão com outros por operarem valores considerados opostos, como o rock e o pop ou o metal e o punk, a mistura, muitas vezes, não é bem-vinda.

O semiólogo e pesquisador da canção Luiz Tatit é um dos entusiastas do atributo mistura enquanto um valor, embora não explicita isso de modo tão direto nas suas formulações sobre a música, e explica que a Tropicália foi a principal responsável por abrir alas para essa atitude estética na música brasileira (TATIT, 2004). A sua abordagem, contudo, torna-se restrita ao compreender a mistura apenas como um agrupamento de elementos sonoros distintos em uma mesma obra – ou abertura para diferentes referências rítmicas, enquanto, nas mais diversas discussões, há uma soma que é mais ampla e abarca também *performance*, parcerias, participações em shows e discos, espaços de circulação, perfis de públicos e outros. Os cursos da trajetória de uma banda ou de um artista solo podem gerar o reconhecimento de misturas de gêneros que não passa somente pelos seus aspectos sonoros.

Com o BaianaSystem nem sempre a identificação da mistura transposta em discurso evidencia apenas a sua prática sonora. E muito menos é consensual e direta. Exemplo nítido é o reconhecimento do eletrônico como parte da mistura do grupo, principalmente pela presença de DJ's na *performance* (e como integrantes da banda), e não necessariamente somente por um som característico deste gênero. Outro exemplo pode ser visualizado na opinião de um crítico que o BaianaSystem fez o show “mais rock do Rock In Rio” pelo forte tom de protesto do seu discurso, inclusive no intervalo entre uma música e outra. É também recorrente o paradoxo que atravessa esse valor da mistura quando ocorre o choque entre as sonoridades associadas ao *axé-music* e o discurso crítico à sua indústria. Nessa tangente do *axé-music*, a

mistura toca nos afetos dos fãs às vezes como autenticidade e inovação, nos enquadramentos dentro e fora do gênero, às vezes como tensionamento pela presença de um público ou do grupo em um espaço de show associado a este ou outros gêneros desprezados. Há, portanto, um valor positivo dado à mistura quando os gêneros visualizados produzem afetos complementares, no som e para além dele, e não produzem tensionamentos.

Um tratamento alternativo, porém, próximo ao da mistura, é a defesa da ausência de definição genérica também como um valor. Nesse ângulo, a qualidade é a experimentação. É o que dá o *status* de autenticidade e o distingue em meio à multidão de outros artistas e grupos. Delimitar, sendo assim, significa aprisionar, reduzir tudo a uma “caixinha”, segundo esse percurso discursivo. O comentário do Fã 3 segue essa linha, mas também suscita uma reflexão sobre as distinções feitas por fãs dentro do próprio *axé-music* que contribuem na compreensão, ou ao menos lançam luz, dos afetos envolvidos no enquadramento do grupo neste gênero musical.

[...] o BaianaSystem é uma Jukebox de Experimentações, não cabe a você terminar o estilo musical dos caras. É música de bom gosto. Se você não percebeu é uma homenagem aos 30 anos de Faraó. Por isso o samba-reggae marcante lembrando Margareth, preste atenção no baixo. Que banda de axé você encontra um MC do quilate de Russo Passapusso? E não volte a dizer que “samba-reggae é uma das vertentes do axé”. Ficou feio. (Fã 3, 2017. Comentário na postagem do videoclipe Invisível no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2PrQwMFGMUc>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018).

O Fã 3 (2017), em resposta ao comentário do Fã 1 (2017), defende que não faz sentido definir o gênero musical do BaianaSystem, já que, segundo ele, o grupo é “uma Jukebox de Experimentações” (Fã 3, 2017). Ou seja, nessa acepção, a mistura de referências é tão grande que se torna impossível delimitar. Logo em seguida, faz um julgamento de valor do grupo como “música de bom gosto” e elenca características da música *Invisível*, a presença do samba-reggae que remete à reconhecida cantora de *axé-music* Margareth Menezes³⁸ e a homenagem através da música aos 30 anos da canção *Faraó, Divindade do Egito*, gravada pela artista. Aciona, dessa maneira, uma cantora que surgiu no contexto do *axé-music*, fez parte da sua indústria, mas que se distingue em outros aspectos, principalmente no diálogo

³⁸ Em diversas produções audiovisuais em homenagem ao *axé-music*, Margareth é destacada como uma das suas artistas mais centrais. No vídeo de 30 anos do gênero, produzido e divulgado pela Prefeitura de Salvador, em 2014, a cantora aparece ao lado de Luiz Caldas, Ivete Sangalo, Durval Lelys, Carlinhos Brown, Armandinho. Todos eles são apresentados no vídeo institucional como parte do *axé-music*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ELSPZzDfa9c>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

mais forte, explícito e afirmado com as sonoridades afro-brasileiras e a música pop, o que ela denomina de Movimento Afropop Brasileiro.

Como aponta o comentário do Fã 3, dentro da esfera do *axé-music*, a música de Margareth Menezes é considerada de “bom gosto”, ao contrário de outras cantoras e grupos. A mesma avaliação é feita a respeito do samba-reggae. Do ponto de vista dos afetos políticos, é possível interpretar da seguinte maneira tal discurso: embora tenha sido apropriado por diversos artistas do *axé-music*, o samba-reggae enquanto gênero, para o Fã 3 (2017), se preserva íntegro em alguns trabalhos, a exemplo do de Margareth e do BaianaSystem. Alguns fatos colaboram para essa construção. A origem periférica e negra do samba-reggae, assim como o seu papel de afirmação étnico-racial são alguns deles (GUERREIRO, 2000). A cantora e até mesmo o BaianaSystem estão muito mais próximos e sintonizados com esse contexto de resistência e luta do que artistas como Asa de Águia, Chiclete com Banana, Ivete Sangalo ou Claudia Leitte. É o que aparentemente possibilita a organização desses afetos políticos. Ao se referir ao cantor Russo Passapusso do BaianaSystem, o Fã 3 questiona se existe no *axé-music* um MC³⁹ como ele, convocando também o gênero musical rap para o debate. Vale lembrar que o rap também possui, enquanto outra possível matriz cultural, um marcante engajamento político em sua origem de defesa das populações negras oprimidas.

Porém, a distinção no próprio *axé-music* (já que não é possível dissociar completamente o samba-reggae ou Margareth Menezes do *axé-music*) é construída através da ideia de “bom gosto”, expressão que não contribui muito para o seu objetivo de exaltação do samba-reggae, na medida em que carrega historicamente uma visão classista, pois, em geral enxerga aquilo que é massivo, tem largo alcance popular, como algo menor e pior. Essa perspectiva entra em contradição com a própria luta e afirmação racial dos blocos afro, da negritude por Margareth e do discurso crítico sobre a desigualdade social do BaianaSystem. Por outro lado, há nitidamente uma aproximação maior do grupo com esse contexto inicial do *axé-music*, mais perto do samba-reggae, que é reiterado por integrantes e fãs.

Tal fenômeno colabora na compreensão de como os gêneros musicais, a sua mistura ou dificuldade de definição podem organizar os investimentos afetivos políticos dos fãs por meio da atribuição de valores, como autenticidade e inovação, e de distinções internas, sobretudo sonoras, e externas a partir da relação com diversos aspectos culturais, históricos, sociais, estéticos e políticos de Salvador. Esses fatores locais têm um peso significativo nas disputas e isso inclui o contexto no qual o *axé-music* continua tendo uma força, senão

³⁹ MC, dentro do rap, significa mestre de cerimônia. É o artista que fica na linha de frente e, em geral, apresenta as rimas e improvisa durante os shows.

econômica, ao menos simbólica na cidade, que é identificada nos discursos como oposição ou defesa do seu legado.

4.1.2 Outras referências, movimentos e gêneros musicais

Na primeira etapa do mapeamento e da análise das disputas discursivas dos fãs acerca dos gêneros musicais em Salvador, visualizou-se, primeiro, um caminho que frequentemente se reporta ao contexto local do *axé-music*, aos fatores culturais, sociais e políticos da cidade, principalmente no agenciamento de valores afetivos como inovação e autenticidade, seja através de aproximações ou distinções. O que comporta também um debate da própria noção de gênero musical dos fãs e da defesa da mistura e da experimentação como características consideradas positivas. Mas, nesse panorama de discursos sobre os gêneros associados ao BaianaSystem, há um nível mais amplo de disputas de fãs – porém não necessariamente mais profundo e complexo –, e com referências para além do *axé-music* e do samba-reggae, que aborda outros gêneros. Se as disputas que articulam os gêneros musicais locais tendem a incorporar fortemente outras variáveis culturais e territoriais de Salvador, como se configuram os discursos que percorrem outros terrenos dos gêneros musicais do grupo?

O objetivo desta análise, evidentemente, não é esmiuçar esse campo, mais geral, das disputas, abarcando todos os seus discursos e articulações. Afinal o foco do trabalho é o mapeamento dos afetos políticos mobilizados nas disputas dos fãs do BaianaSystem que atravessam simultaneamente os gêneros musicais, os territórios simbólicos da cidade de Salvador e as experiências com o grupo. Entretanto, a exploração desses outros trajetos de movimentos e gêneros musicais ajuda também na compreensão das estratégias de produção de sentido da banda, nos seus contextos, na *performance* em discos e videoclipes, nas entrevistas dos músicos e, principalmente, na sua repercussão nos investimentos afetivos dos fãs. Ao mesmo tempo, se apresenta, sobretudo, como ângulo de visão que permite enxergar com mais nitidez o ponto central, evidenciando, por exemplo, as diferenças de vetores e orientações afetivas políticas dos gêneros musicais quando os discursos estão ou não associados ao contexto local dos territórios simbólicos da capital baiana.

Cabe, portanto, duas questões: quais são as principais referências e matrizes culturais genéricas do grupo explicitadas e disputadas nesses comentários? Como elas são apropriadas nos discursos dos fãs quando não há conjuntamente uma discussão (e valoração) mais específica sobre os territórios simbólicos de Salvador e de suas nuances e variáveis culturais, sociais e políticas? O setor de comentários da publicação do BaianaSystem na qual disponibiliza no YouTube o álbum *Duas Cidades* (2016) na íntegra oferece algumas

respostas. Entre elas, destaca-se a associação do BaianaSystem com o movimento Manguebeat, que ocorreu na cidade do Recife, capital de Pernambuco, cujo expoente é o grupo Chico Science & Nação Zumbi. Esse fato se revela em discursos, a exemplo do Fã 4 (2017), “[...] esse estilo antropofágico dá uma nostalgia dos tempos de Nação Zumbi. Baianos, aproveitem essa banda foda que vocês têm”, do Fã 5 (2018), “[...] Tem a receita do Nação Zumbi com uma pitada de Jazz e Samba Rock”, e do Fã 6 (2018), “Senti a mesma vibe de Chico Science e Nação Zumbi [...]”. Componentes que articulam, afetiva e politicamente, os dois grupos são complementados pelo Fã 7 (2018) em seu comentário:

[...] Recife foi ouvida pela Nação [...] e não demorou a Bahia apresentou o seu sistema sonoro. O que há de análogo? Eu não vou de papo, a letra falando do cotidiano e a criatividade sonora acabam representando a parte da população que não gosta de ficar calada nem parada, aquela gente que escreve em muros [...] sorte de quem tem, o dom, o tom e o som [...] o compasso dessa galera que entende e atende a cada passo o chamado pra fazer parte de um novo sistema; ser baiano é fazer parte da sobrevivência de insistir em ser brasileiro!. (Fã 7, 2018. Comentário na postagem do álbum *Duas Cidades*, no canal do BaianaSystem na plataforma YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r9TgaoA3NhE&t=260s>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2018).

O Fã 7 coloca como ponto comum entre Chico Science & Nação Zumbi e o BaianaSystem as letras que abordam temáticas cotidianas (urbanas) e a criação sonora. Juntas representam as pessoas engajadas politicamente, “a população que não gosta de ficar calada nem parada” (Fã 7, 2018). O forte caráter político e cotidiano nas letras de ambos se destacam. A criação musical é descrita por outro fã como “antropofágica” (Fã 4, 2017), ou seja, como um som que carrega características de diversos gêneros, reiterando a noção de mistura. De modo articulado, esses dois argumentos possibilitam o entendimento de que a ideia de mistura da banda e a dificuldade de definição (discutidas anteriormente) associadas ao seu caráter político e a relação com o cotidiano (da cidade), reiteram que os fatores territoriais são uma forte marca do BaianaSystem, mesmo quando não é abordado em suas especificidades soteropolitanas. O que também se aproxima muito de Chico Science & Nação Zumbi, para o qual as questões urbanas, numa dimensão também geral da realidade brasileira, são apropriadas politicamente numa crítica à cidade voltada para o consumo e o lucro, onde “o de cima sobe e o de baixo desce”, como aponta a letra da música *A Cidade*⁴⁰.

⁴⁰ Composição de Chico Science, que faz parte do álbum *Da Lama ao Caos* (1994). O videoclipe foi lançado no mesmo ano e exibido muitas vezes na programação da MTV Brasil. Para assistir: <<https://www.youtube.com/watch?v=UVab41Zn7Yc>>. Acesso em: 27 de março de 2018.

Um outro fenômeno comum aos dois grupos deve ser enfatizado. Chico Science & Nação Zumbi e BaianaSystem são mais conhecidos, respectivamente, por “Manguebeat” ou “música pernambucana” e “sistema baiano” ou “música baiana” do que por um gênero isoladamente, embora, em alguns debates, gêneros variados sejam convocados. No âmbito dos investimentos afetivos, tal fato pode ser atribuído, a partir da interpretação dos discursos de alguns fãs que fazem essas generalizações, ao reconhecimento e à representatividade do Nordeste brasileiro, pois, mais uma vez, um grupo dessa região conquista visibilidade nacional, participa de programas de TV com grande audiência e de festivais internacionais. E isso ocorre paralelamente a uma valoração positiva que os enquadram, na maioria das vezes, como mais fora do que dentro do *mainstream*, em virtude, sobretudo, da sua combatividade. Portanto, a trajetória de ambos, em seus devidos contextos, de fato, tem muitas afinidades. Fãs, críticas, reportagens⁴¹, as sonoridades e os discursos nas músicas afirmam e reiteram a conexão através de discursos comparativos e de referências comuns.

A aproximação do BaianaSystem com o Nação Zumbi – já sem Chico Science, que faleceu precocemente num acidente de carro em 1997 – se materializou, inclusive, numa música em parceria, *Alfazema*⁴², lançada no dia 2 de fevereiro de 2018, data em que é comemorada a Festa de Iemanjá, em Salvador. Na ocasião o vocalista Russo Passapusso afirmou em entrevista: “Eles (Nação) são nossas referências. Chico Science é uma grande referência” (AGUIAR, 2018)⁴³. Essa associação com o Manguebeat também é reveladora da expectativa de fãs, críticos, jornalistas, que resulta da identificação do potencial que o fenômeno BaianaSystem tem localmente na articulação e organização de uma cena musical e na atuação política, e também num nível nacional, em visibilidade, como um possível contraponto ao *mainstream* e/ou aos artistas considerados “cooptados”. Vale lembrar a que o Manguebeat teve grande influência não apenas na cena musical da cidade do Recife durante o final dos anos 1990, mas em diversos estados brasileiros, além da carreira internacional com shows em festivais nos Estados Unidos e na Europa (TELES, 2012).

⁴¹ Diversas matérias em jornais e sites de notícias relacionam a trajetória do BaianaSystem com a do grupo Chico Science & Nação Zumbi. Em reportagem no Jornal do Comércio, de Porto Alegre, o jornalista Ricardo Gruner (2018) afirma: “[...] os colegas de Pernambuco sempre foram uma referência de posicionamento artístico. É possível até traçar um paralelo entre as duas bandas. Assim como o BaianaSystem, seus novos – e veteranos – parceiros têm forte conexão com a comunidade local”. Disponível em: <http://jcrs.uol.com.br/_conteudo/2018/02/cultura/612968-baianasystem-retorna-ao-estado-para-show-no-opiniao.html>. Acesso em: 27 de março de 2018.

⁴² Composição de Russo Passapusso, SekoBass (BaianaSystem), Jorge Du Peixe, Dengue, Lúcio Maia e Pupillo (Nação Zumbi). O videoclipe teve as imagens gravadas na Festa de Iemanjá, em Salvador. Para assistir: <<https://www.youtube.com/watch?v=EXRmHYcPyMc>>. Acesso em: 27 de março de 2018.

⁴³ Reportagem de Rodrigo Aguiar no site Bahia.BA. Disponível em: <<http://bahia.ba/carnaval2018/russo-evita-polemica-com-prefeitura-e-anuncia-musica-com-nacao-zumbi/>>. Acesso em: 20 de março de 2018.

Outros grupos e artistas, entre eles O Rappa, Otto, Planet Hemp, BNegão, Marcelo D2, que surgiram nos anos 1990 no Brasil são citados em comentários no YouTube. Gêneros como reggae, dance hall, dub, eletrônico, rap, samba-rock, maracatu, carimbó, arrocha também são acionados. Em entrevista no jornal O Globo, o cantor Russo Passapusso apresenta a sua visão sobre as diferentes referências presentes no trabalho:

O BaianaSystem é um quebra-cabeça. Cada um tem uma referência, a gente diz que são quatro cabeças pensantes a serviço da arte-dançante [...] Nas lavagens da Bahia, o sistema de som se parece muito com os da Jamaica: com o povo todo na rua, cada carrinho de café é um sistema de som, cada ambulante de cerveja, por toda parte se vê um sound system. E o sistema de som é uma das bases de pesquisa de onde começamos a entender a estrutura do reggae e do samba-reggae, que é uma das últimas grandes experimentações da música baiana. E o Baiana começa a formatar essas experimentações, relacionando com os ijexás, o frevo, o samba do Recôncavo. A gente tenta reunir essas informações da diáspora. (FILGUEIRAS, Mariana. Reportagem no jornal O Globo, 10 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/quem-o-absurdo-russo-passapusso-voz-do-baianasystem-20903715>>. Acesso em: 22 de março de 2017).

Nota-se logo de início a conexão Bahia-Jamaica no discurso do vocalista. Essa articulação pode ser melhor compreendida através do que ele afirma ser uma tentativa de reunir informações da diáspora, ou seja, características culturais que são comuns a movimentos musicais com raízes africanas. Remete ao processo de escravidão que levou forçadamente pessoas de vários países da África para a América Anglo-Saxônica, América Latina e Europa. Nesse sentido, Passapusso visualiza práticas culturais presentes no cotidiano soteropolitano que se aproximam e, mais do que isso, se fundem enquanto sistema de som e movimento. Também explica que, com essa base do *sound system*, o grupo formata as experimentações do samba-reggae, do reggae com ijexá, frevo e samba do Recôncavo. O caminho explicativo traçado por Passapusso é mais uma indicação que essa mistura de gêneros tem uma lógica que não pode ser determinada pelos seus componentes sonoros. Há um afeto político, como júbilo, contido no próprio discurso do vocalista em relação ao processo cultural da diáspora pelo qual passou parte das populações negras africanas, durante séculos, e que gerou segregação, violência, opressão, genocídio, conflitos de identidade, barbárie, mas, posteriormente, a produção de práticas culturais e políticas e movimentos musicais, muitos deles com projetos de afirmação, lutas por direitos civis e por igualdade étnico-racial, com muitos elos e características comuns. Ou seja, esse diálogo do BaianaSystem de referências e gêneros musicais com matrizes culturais baianas e jamaicanas

constituídas durante o século XX, e possivelmente até anteriores, atravessa fatores eminentemente culturais e políticos.

Além disso, reivindica-se muito, em discursos variados, que os gêneros dub, rap, *sound system* e reggae estão misturados na música do BaianaSystem com os elementos fortemente regionais (às vezes denominados como locais), o que é mais uma confirmação da existência de um cosmopolitismo estético no trabalho do grupo (VLADI, 2016). Por outro lado, há um enquadramento recorrente, conforme já explicitado, como “música baiana”, “renovação da música baiana”, “sistema baiano”, dentre outros. Nesses casos a Bahia, enquanto território de surgimento da banda e que é assumido em seu nome e em versos de músicas, é fundamental. Isso leva à hipótese de que grupos com trajetórias complexas, como a do BaianaSystem, nas quais misturam referências de gêneros musicais distintos (locais, regionais e estrangeiros) em suas articulações, são muitas vezes identificados, inicialmente, a partir da referência ao seu lugar (cidade, estado, país) de origem.

Esse fenômeno não é observado apenas em Salvador e, mesmo no contexto da cidade, não somente em relação ao BaianaSystem. Possui uma ligação e uma conformidade mais ampla com as cenas musicais, que também disputam o que é “música baiana”. A realização da mesa no debate *Spotify Talks* intitulada “*Um gênero musical chamado Bahia*” durante a Semana Internacional de Música de São Paulo 2017⁴⁴ é uma evidência. O evento teve a participação de Giovani Cidreira, Larissa Luz, Baco Exu do Blues – artistas da cena alternativa soteropolitana – e mediação de Luciano Matos (apresentador do programa Radioca e idealizador e produtor do festival homônimo). Além disso, a classificação de “música jamaicana”, que dilui dentro dela reggae, dub, funk, *sound system* etc., é também um exemplo nítido. Porém, em outros casos se rotula em *world music*, como ocorre com diversas manifestações culturais que emergem de países e regiões da África e da América Latina.

Com o BaianaSystem, tal fato também possui uma face que demonstra a imprecisão (e pulverização), além de uma certa confusão, quando se trata dos discursos sobre o gênero musical. O olhar (e o ouvido) voltado apenas para o som dificulta, realmente, uma síntese genérica. Numa rápida escuta do álbum *Duas Cidades* (2016), percebe-se que em cada música sons característicos de um gênero predominam, às vezes até mais de um, como samba-reggae, cumbia, pagode, samba de roda, dub e reggae. Daí o caráter infrutífero de fazer essa busca isoladamente. Trata-se de uma limitação que está presente em vários enquadramentos, desde a defesa da experimentação sonora até os discursos de “reinvenção do *axé-music*” em jornais do

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/simsaopaulo/posts/1545714382186947>>. Acesso em: 15 de dezembro 2018.

Sudeste, passando pela generalização de “música baiana”. Ou seja, uma série de definições que pouco contribui na elucidação da proposta fortemente política do grupo. Mas, ao mesmo tempo, evidencia o quão relevante e urgente, na construção do seu panorama genérico, é uma reflexão aprofundada dos investimentos afetivos dos fãs em suas disputas sobre os gêneros do BaianaSystem em articulação com territórios simbólicos cidade de Salvador e as experiências. A partir daqui, portanto, o esforço é o de compreender de que maneira, nas disputas discursivas dos fãs do grupo, os territórios e as experiências desenvolvidas, em íntima articulação com os gêneros musicais, também organizam e agenciam expressões dos afetos políticos dos fãs e suas visões de mundo.

4.2 A CIDADE COMO PALCO DAS DISPUTAS: TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS QUE ATRAVESSAM OS AFETOS

Neste tópico são analisados discursos de fãs recorrentes nos enquadramentos do BaianaSystem, do seu público e de gêneros musicais, que articulam diferentes apropriações da cidade enquanto territórios simbólicos (HAESBAERT, 2004). Verifica-se que nessas discussões ocorre uma identificação direta entre classes sociais, gostos e representatividade da banda. O objetivo é compreender como essas questões estão relacionadas nas expressões dos afetos políticos e da experiência desses fãs.

Tal fenômeno aparece num panorama configurado da seguinte maneira na trajetória do grupo e nas disputas dos fãs: ao mesmo tempo em que o BaianaSystem lança mão de uma discussão sobre as divisões sociais em Salvador, se associando e defendendo as populações em situação de vulnerabilidade social, ocorre um intenso debate cuja questão central é sintetizada na pergunta: “em que cidade o BaianaSystem se encaixa?” (Fã 8, 2016). Ou seja, fãs devolvem o questionamento feito pelo grupo na letra da música *Duas Cidades*.

As controvérsias começam então com a postagem da Fã 8 (2016), no evento do grupo *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*⁴⁵ no Facebook para divulgar um dos seus shows, na qual critica a banda por ter supostamente se perdido em uma incoerência no caminho de defesa das populações periféricas. Primeiro, traz o fato do aumento do preço do ingresso do show, as mudanças decorrentes do processo de profissionalização e como isso impacta no perfil de um novo público e, sobretudo, na sua experiência, o que será mais profundamente

⁴⁵ A postagem gerou um grande envolvimento de fãs, com diferentes posições defendidas, 189 comentários e 1241 curtidas. Dados coletados em 15 de novembro de 2017 na plataforma Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017.

discutido no item 3.3. Logo depois faz-se uma imersão mais direta no debate acerca dos territórios simbólicos ao afirmar a insatisfação dos fãs com a trajetória da banda.

[...] é a periferia que, mais uma vez, reclama. Reclama por não poder pagar R\$ 50. Reclama por não mais se identificar com o “novo” público. A mesma periferia cantada nos versos e que exigia respeito na pipoca do Carnaval. A mesma periferia que mostrou a todos, inclusive à prefeitura e à PM, que havia paz e respeito naquela “confusão” de pretos e pretas pulando na avenida. E, ao que parece, a mesma periferia que mais uma vez volta a ser esquecida. (Fã 8, 2016. Postagem no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party* na plataforma Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

Dado do comentário significativo para as reflexões promovidas aqui é que a fã diferencia um “novo público” dos fãs da periferia. Segundo ela, essa periferia, que acompanha o BaianaSystem desde o início, foi preterida, apesar de todo o seu histórico, incluindo iniciativas de defesa do grupo durante o Carnaval. Essa divisão é base para os debates empreendidos por fãs nesse contexto, pois, a partir dos lugares da cidade, dos gêneros, de visões de mundo, classes sociais, gostos e representatividades, os territórios simbólicos são convocados, evidenciando alguns embates presentes nos espaços urbanos.

4.2.1 Classe, gosto e representatividade nos enquadramentos da banda, dos públicos e dos gêneros musicais

Viver a música de uma cidade é se relacionar com os bairros, moradores, públicos, cenas e gêneros musicais. Ser fã do BaianaSystem, grupo que em seu discurso faz questão de sempre colocar em relevo questões urbanas, possibilita, mais ainda, afetar e ser afetado por essas conexões. Nesse sentido, o Pelourinho e todo o Centro Antigo, com seus largos e praças, são territórios afetivos políticos da banda e dos seus fãs. Retoma-se aqui a noção de território, que se refere tanto ao poder de dominação, concreto, material, quanto ao poder de apropriação, o poder simbólico (HAESBAERT, 2004).

A música que circula pelos territórios da cidade também está inserida, portanto, no contexto dessas relações de poder, sobretudo nos aspectos culturais, simbólicos, de apropriação, ou seja, daquilo que é vivido e que produz marcas e afetos.

Dentro das disputas discursivas dos fãs do BaianaSystem um dos pontos mais debatidos é a definição da banda em um território simbólico de Salvador. Isso é feito a partir do acionamento de diversas questões, a exemplo da identificação dos bairros em que circula, das casas de show, das próprias declarações dos integrantes, dos gêneros musicais

reconhecidos, além da caracterização dos fãs e do público, entre outras. Ou seja, a disputa dos territórios simbólicos do BaianaSystem, a partir da apropriação dos fãs, acompanha uma disputa de visão de cidade e da música nos seus aspectos culturais, sociais e políticos.

O grupo constantemente apresenta um discurso que dá visibilidade aos problemas da desigualdade social em Salvador, o que pode ser resumido na metáfora de cidade dividida em “alta” e “baixa”. Esse posicionamento, contudo, ao passo que lança importante luz para tal fato, reduz a complexidade urbana em apenas duas realidades sociais. Uma dicotomia que, muitas vezes, também é o fio condutor das disputas discursivas sobre a banda em relação aos seus territórios simbólicos. Por um lado, por encampar o discurso contra as opressões e as desigualdades, o BaianaSystem é visto como um grupo da chamada “cidade baixa”. Mas quando se observa outros aspectos das suas práticas, como alguns espaços de circulação e o perfil do seu público, o enquadramento acaba sendo o oposto, como fica evidente no comentário do Fã 9, em contraposição a outros fãs, no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook, que defendem a origem periférica da banda:

A realidade é que Baiana nunca foi do gueto ou do povo! kkkkkk. Sempre foi dos playba alternativos a.k.a. esquerda caviar ou chame-os como quiser! (Fã 9, 2016. Comentário no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

Essa emblemática caracterização distingue o “gueto” do “playba alternativo”, também chamado de “esquerda caviar”. O primeiro seria o autêntico da periferia, enquanto o segundo, embora solidário às causas dos mais pobres, estaria situado em uma realidade privilegiada, numa elite econômica. Na sequência, em *thread*, a Fã 10 concorda com o comentário do Fã 9 (2016) e explora ainda mais a descrição dos fãs do grupo.

Isso. Nunca conheci ninguém do gueto, de fato, que seja fã. Só classe média, rebeldes de condomínio, galera descolada de humanas da UFBA, rs. O gueto de verdade curte Igor Kannário e afins. Baiana sempre foi, como definiu brilhantemente uma comentarista em outra discussão, uma espécie de “Psirico Gourmet”. (Fã 10, 2016. Comentário no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

Verifica-se que a representatividade do BaianaSystem, e até mesmo dos fãs, dentro da periferia, é questionada devido à questão de classe social, a percepção de um público elitizado. A Universidade e os condomínios seriam os territórios simbólicos privilegiados

habitados pelos fãs e aos quais a banda se aproxima. Portanto, faltaria o valor da autenticidade enquanto “gueto”. A Fã 10 chama a atenção para a associação feita, às vezes, entre o grupo e o gênero musical pagode. Levando em conta essa suposta falta de representatividade, defende que o BaianaSystem faz um “pagode gourmet”. Já um cantor como Igor Kannário, ao contrário, é autêntico pagode do gueto, com enraizamento na periferia. O Fã 11 (2016), em seguida, assinala que a banda “perdeu o time” e deveria “olhar mais para o gueto”.

A distinção tanto do representante legítimo do gênero musical como do público é pautada pelo valor da autenticidade relacionada à classe social. A produção e o consumo cultural, nesse enquadramento, estão diretamente relacionados ao território simbólico, à classe e, imperiosamente, às formulações de gosto. Os afetos políticos estão assentados nessa ligação imediata. Uma restrição que não contribui para a ampliação dos interlocutores, inclusive do ponto de vista do fortalecimento dos horizontes culturais e políticos de um grupo como o BaianaSystem. Sustentar ou aceitar que a estrutura de poder econômico – tendo como premissa os territórios reduzidos a uma dicotomia – define a representatividade, o gosto da população e o gênero musical autêntico significa tratar a lógica dominante como a única possível. Reduz, assim, as possibilidades de luta por transformação da ordem e põe na sombra as iniciativas que colocam em xeque as divisões. O próprio exemplo citado, Igor Kannário, é um cantor de pagode que, apesar da origem periférica, atualmente ocupa a posição de vereador da cidade de Salvador e é aliado ao governo municipal, cujo prefeito Antônio Carlos Magalhães Neto, do partido Democratas, representa uma das famílias mais tradicionais da elite econômica e política baiana. As contradições, muitas vezes, embaralham estruturas de classe, mas não retiram o seu potencial político.

Ainda nessa discussão, a Fã 12 traz questionamento e olhar próximos ao do Fã 9 e da Fã 10, entretanto, segue numa outra direção e aprofunda ao defender que, embora, de fato, o BaianaSystem não tenha uma origem periférica, na sua circulação, no perfil do público e na criação musical, é um grupo representativo.

[...] muito bonito tudo isso aqui, levantar questões de representatividade e tal, mas Baiana é gueto? [...] olha a gente que está falando aqui [...] nunca foi. Baiana é a forma que a elite intelectual [...] encontrou de ouvir axé, pagode e arrocha. Maravilhosa inclusive, revolução musical e tudo. Assim como Gaby Amarantos, Felipe Cordeiro é a forma que a classe média encontrou de ouvir música brega. [...] São movimentos de apropriação de estética “elitizada” [...] Agora não dá para negar a representatividade que o discurso, a narrativa, o cantor preto etc alcançaram. Isso é importante discutir, cutucar, mas não do ponto de vista de quem “traiu o movimento”. Lembrem que Baiana nem tinha Russo. Que lugar histórico é esse que estamos reivindicando aqui? (Fã 12, 2016. Comentário no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no

Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

No comentário, a Fã 12 concorda que o BaianaSystem não tem uma origem periférica, cita exemplos de fenômenos musicais de outros estados, nos quais a raiz popular do gênero ganha uma roupagem estética considerada “elitizada”, mas avalia que tais fatos não diminuem o alcance e a potência da representatividade do grupo. Elenca vários aspectos que são muito elucidativos disso, entre eles o discurso combativo, a presença de um vocalista negro e as “sonoridades de movimentos urbanos negros (dub, ragga, etc)” (Fã 12, 2016). Questiona ainda o lugar histórico que está sendo reivindicado no debate, reportando-se à própria segregação, opressão e desigualdade historicamente sofridas pela população negra e periférica no Brasil. Traz então outros pontos relevantes:

[...] vamos ter cuidado para não cair num lugar de “preservação das raízes” que nunca existiram ou de deslegitimar outros públicos por seus lugares de fala. Branco/hétero/cis/classe média pode falar sim de questões sociais – que é basicamente o que ocorre na vida. Os discursos são produzidos pela elite porque é quem historicamente tem acesso aos ambientes de visibilidade. [...] então o ponto não pode ser esse: “sou pretx pobre e curto a banda desde os primórdios e por isso sou mais legítimx, exigo fidelidade e não aceito branx ricx por aqui. Atenção, tudo o que foi dito aqui é muito mais potente que isso. (Fã 12, 2016. Comentário no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

Aqui aparecem mais dois elementos relevantes para a discussão. Em primeiro lugar, a Fã 12 (2017) assinala que a ideia de preservação das raízes comporta uma dimensão originária periférica que não necessariamente é real, pelo menos no que se refere ao conjunto mais amplo dos fãs, enquadrado por ela como “elite intelectual”. Muitas vezes essa reivindicação de uma essência, de uma origem com determinadas características, é instrumento de manutenção do que já está posto, ou então pode aparecer nas disputas enquanto ferramenta retórica para a defesa daquilo que é considerado raiz. Esta perspectiva que trata tanto a trajetória e os gêneros musicais como os territórios simbólicos vinculados ao grupo como algo definido no princípio da sua formação, resulta em enrijecimento dos caminhos trilhados, no passado, no presente e nas possibilidades futuras, inclusive de aprofundamento das práticas políticas e de expansão do alcance dos discursos, motivando conquistas para uma maior igualdade. Limita, portanto, a possibilidade de divergências ao que já é visto como consolidado, ou seja, segue no sentido contrário ao de uma construção. É necessário

reconhecer que o campo de experiências e o horizonte de expectativas dos fãs sugerem um percurso para a banda, existente afetiva e simbolicamente no seu campo de experiências, porém, o seu tensionamento também é fundamental para que ocorram as transformações, sejam elas positivas ou negativas.

Em consonância com esse primeiro ponto, a fã também argumenta que os lugares de fala não devem servir para a deslegitimação de algumas vozes. Tal fenômeno aludido está situado em um contexto mais geral e bastante contemporâneo, no qual, amiúde, se tenta silenciar os discursos, sobretudo em discussões nas plataformas de redes sociais, por características do enunciador estabelecidas e/ou identificadas *a priori*. Essas falas se tornam barulho/ruído, como aponta Rancière (1996), numa ordem sensível. Se por um lado o lugar de fala dialoga com a ideia de credibilidade (ou conhecimento de causa) para discorrer sobre um tema, por outro também funciona como um processo que acaba colocando o holofote apenas em quem já tem, de antemão, certo prestígio para merecer isso, cercando os espaços e impedindo a entrada em cena dos possíveis discursos dissonantes.

Nesse sentido, o desenvolvimento, a soma e o aprofundamento das ideias, e também as divergências coletivas que geram novas compreensões, acabam sendo aniquilados pelo pensamento único que é valorado por uma suposta competência de quem fala. É produtivo questionar quem define essa competência? A ocupação dos ambientes de visibilidade, ressaltada pela Fã 12, contribui nessa colocação, mas também é capaz de reorganizá-la. Horizonte mais pertinente então deve ser a busca da visibilidade para esses discursos, vislumbrando o empoderamento estratégico, como ocorreu em outras discussões de fãs do BaianaSystem nas plataformas de redes sociais, o que será exposto posteriormente.

Até mesmo os bairros da capital baiana de classe média alta são citados nas caracterizações do público que, na compreensão de alguns fãs, entram em contrassenso com o discurso do grupo, o que, mais uma vez, ressalta o caráter classista dessa distinção de valor presente nesses enquadramentos. Mas, ao mesmo tempo, torna nítido como esses territórios simbólicos afetivos e políticos são construídos e geram identificação no contexto dos fãs.

Engraçado que o novo público realmente parece não entender as letras, não percebe que são intrusos ali. “Tirem as construções da minha praia, não consigo respirar. As meninas de mini-saia, não consigo respirar. Especulação imobiliária e o petróleo em alto mar...” foi cantado no Rock Concha e cantado por metade dos moradores da Barra. Eu juro que não consigo entender como eles se sentem inclusos no discurso. (Fã 13, 2016. Comentário no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

Mais uma vez, percebe-se uma contradição fundada no pressuposto da impossibilidade de uma classe social privilegiada em termos econômicos encampar um discurso em prol da igualdade social, o que, necessariamente, significa abrir mão de alguns dos seus benefícios e da sua zona de conforto. Esse entendimento, além de tratar o aspecto socioeconômico como determinante do gosto e da representatividade de cada discurso, considera o território distinto como oposto, uma barreira intransponível, no qual não há evidentemente espaço para a inclusão dentro de um ambiente de diferenciação.

Os fenômenos culturais como o BaianaSystem podem, então, gerar processos de distanciamento, por meio do reforço das fronteiras que são estabelecidas no olhar e na atribuição de valores ao outro, conforme é percebido em alguns comentários (Fã 13; Fã 9; Fã 10, 2016), mas também de aproximação, do encontro de aspectos em comum dentro da diferença, o que se percebe de maneira mais nítida no discurso da Fã 12 (2016). É aí que reside a força da alteridade. Segundo Grossberg (2012), a produção de alteridade pode assumir duas formas distintas:

[...] a produção de diferença e a produção de distância (fronteiras). A primeira é a produção de uma rede sistemática, interconectada, de investimentos afetivos como relações entre o mesmo e o diferente, ou melhor dizendo, entre a identidade e a diferença entre eles. A segunda é efeito da produção de uma rede, o mapa, de divisões. As fronteiras dividem espaços e, desta maneira, criam distâncias, distinguem entre aqui e lá, o dentro e o fora, nós e eles. Porém, fundamentalmente, essas categorias de alteridade – diferença e fronteiras – não descrevem possibilidades singulares; há muitos mapas de diferenças e distâncias. Eles podem tanto unir como dividir. [...] O desafio é pensar essa relacionalidade (mediação, alteridade) como um fundamento necessário sem supor nenhum regime particular de relacionalidade. (GROSSBERG, 2012, p. 238-239, tradução nossa).

O bairro da Barra é exposto como o lócus simbólico da diferença – assim como em outros comentários é o condomínio, a Universidade ou o Alphaville – que é visualizada no espaço da apresentação (e certamente comportando variáveis como roupas, identificações étnico-raciais, *performance* do público no show e preço de entrada no evento). Obviamente não é possível saber onde moram os fãs citados que cantavam as músicas durante o show. Mas esses lugares correspondem ao território simbólico da “cidade alta”. A cidade alta, nesse caso, se configura enquanto o “eles”, oposto do “nós”, “a periferia” ou a “cidade baixa”.

Mais interessante e também político do que aceitar que essas distâncias são tão marcantes ao ponto de buscar uma separação ainda maior é perceber que há mais elementos com potência de transformação em comum do que aparentemente está colocado pelas

questões exclusivamente de classe social e econômica. Essas distinções acabam produzindo mais fragmentações, como aponta Grossberg (2018) ao avaliar a inquietante conjuntura política mundial contemporânea, especialmente dos Estados Unidos pós-Trump⁴⁶, e refletir sobre as táticas de movimentos, indivíduos e grupos de esquerda, com o objetivo de aprimorá-las, nos debates internos sobre as suas práticas diante desse cenário. Afirma que há cinquenta anos reitera-se a oposição entre classe e identidade, o movimento e o partido, o local e o nacional, o simbólico e o pragmático, entre outras divisões de concepções internas que acabam sendo basilares nas fragmentações das lutas políticas (GROSSBERG, 2018). Um fato daquele contexto, mais amplo e com suas particularidades, que guarda similaridades com alguns discursos de fãs mapeados neste trabalho. Como o autor afirma com muita pertinência em texto anterior, é importante pensar que as relações entre “o mesmo e o diferente” (GROSSBERG, 2012, p. 238) também podem fortalecer as práticas cujo horizonte é a transformação social, o respeito e o combate às práticas opressoras.

No caso abordado aqui, torna-se válido questionar se as disputas discursivas, afetivas políticas, de fãs que entrelaçam artistas, gêneros musicais, espaços de show, diferentes territórios da cidade, experiências variadas e visões de mundo não poderiam também ponderar essas oposições que, muitas vezes, servem de premissas para as posições adotadas, discutindo mais profundamente tais táticas e práticas. Compreende-se que uma iniciativa como essa significaria deixar aflorar maiores possibilidades de empoderamento estratégico (afetivo político) cotidiano, a partir da percepção da existência, nas palavras de Rancière (2009, p. 15), de “um comum partilhado” e não na reiteração das divisões (ou condições) que engessam, aprisionam, separam e isolam. Sem dúvida, o fator econômico em relação ao preço dos ingressos muitas vezes atua como exclusão e silenciamento, conforme será apresentado em seguida, mas as possibilidades de burlar essa sua incidência direta, questionar os seus mecanismos de distinção, propor novos modelos de contestação e de estruturação da sociedade, pressupõe outra maneira de enxergar as diferenciações de classe, sobretudo quando se trata de gosto e representatividade aliados à cultura e à política.

4.3 EXPERIÊNCIAS EM TENSIONAMENTO: *PERFORMANCE*, TERRITÓRIOS SIMBÓLICOS E EMPODERAMENTO DOS FÃS

Este item analisa as três dimensões da experiência afetiva política com o BaianaSystem convocadas e entrecruzadas por fãs nas disputas discursivas mapeadas. Leva-se

⁴⁶ Donald Trump, presidente dos Estados Unidos, eleito em 2016, pelo Partido Republicano, e empossado no dia 20 de janeiro de 2017.

em consideração tanto o nível pragmático (das disposições) como o semântico (da interpretação e da experiência (CARDOSO FILHO, 2004) dos afetos. A primeira situa-se num nível corporal, da presença nos shows, da escuta, enfim, da *performance*. Já a segunda trata dos agenciamentos de territórios simbólicos produzidos pela banda e fãs e também aos quais eles se aproximam na ligação com espaços de shows, classes e questões raciais. Como aponta Pereira de Sá e Evangelista Cunha (2014), a circulação, assim como a produção, a distribuição e o consumo da música, fazem parte de um amplo circuito cultural e contextual, que convoca afetos, valores e sentimentos, e incide diretamente nas experiências de artistas, críticos, simpatizantes, *haters* e, evidentemente, dos fãs.

Experiências relacionadas à classe, à etnia e localização geográfica fazem parte dos significantes compartilhados pela música popular, refletindo-se em todas as etapas que dizem respeito à forma como determinada música circula. Em uma vista de mão dupla, esses valores e sentimentos também são afetados pelo fazer musical. (PEREIRA DE SÁ, Simone, EVANGELISTA CUNHA, Simone, 2014, p. 4).

Sendo assim, analisar a experiência com a música sob esse prisma possibilita um entendimento mais profundo dos seus atravessamentos culturais, políticos e sociais, o que já vem sendo realizado ao longo desse capítulo. A terceira dimensão refere-se à própria experiência motivada pelo grupo que passa tanto pela disputa do seu discurso, como pela própria atuação enquanto fã como um possível processo de empoderamento estratégico, seja em postagens e comentários, seja na porta do show em protesto. Essas três dimensões da experiência são acionadas por meio das relações com os gêneros musicais em suas formações discursivas (MITTELL, 2001), e os territórios materiais e simbólicos (HAESBAERT, 2007). Não há evidências de uma hierarquia, digamos, entre esses componentes que demande a necessidade de uma definição dos mais relevantes da experiência dos fãs. O que se percebe é um forte entrelaçamento entre todos eles.

4.3.1 Corpo, heterogeneidades e aliança de fãs nas distinções e negações do *axé-music*

As experiências com shows, videoclipes e músicas do BaianaSystem reúnem elementos ligados aos sons graves e ao corpo – uma cooperação entre volume, dança e intensidade. Durante as apresentações, o técnico de som recebe sempre, como um ritual, o pedido dos músicos para aumentar as frequências mais baixas⁴⁷ e o volume. Para a banda e o público, quanto mais alto o som, melhor. Expõe-se, assim, uma estreita relação, principalmente, com o reggae, o eletrônico e o dub – gêneros cuja *performance* também é

⁴⁷ Na linguagem musical, os sons mais agudos são convencionados como altos e os graves como baixos.

reconhecida por esses aspectos –, no contrabaixo e nas batidas eletrônicas em evidência para a marcação dos compassos, ritmos e do movimento corporal. A própria cultura do *sound system*, tão central na proposta do grupo, é associada à intensidade do volume e a tessitura mais grave, através dos paredões de caixas de som de enorme potência erguidos nas ruas dos centros urbanos. Em um verso, o vocalista canta e performa: “quando o grave bateu eu quase desmaio”. Os fãs, por sua vez, também sentem o grave bater no corpo.

As máscaras criadas por Filipe Cartaxo e distribuídas para o público, assim como as projeções no telão durante as apresentações, fazem parte desse escopo performático dos shows. Uma *performance* reiterada por fãs e músicos que lança mão do corpo político enquanto disputa. O corpo que vê, se movimenta, põe a máscara e sente, literalmente, o som da banda. Materializa os discursos, expressa afetos, lugares, imagens, imaginações, sensações e comportamentos. Desse modo, configura-se na experiência dos fãs com o BaianaSystem um corpo que se coloca em outro lugar, um corpo heterotópico, como aponta Foucault, capaz de gerar transformações e afetações em si e no outro. Ao discorrer sobre as heterotopias, o autor argumenta que “a máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço [...] fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro” (FOUCAULT, 2013, p. 12).

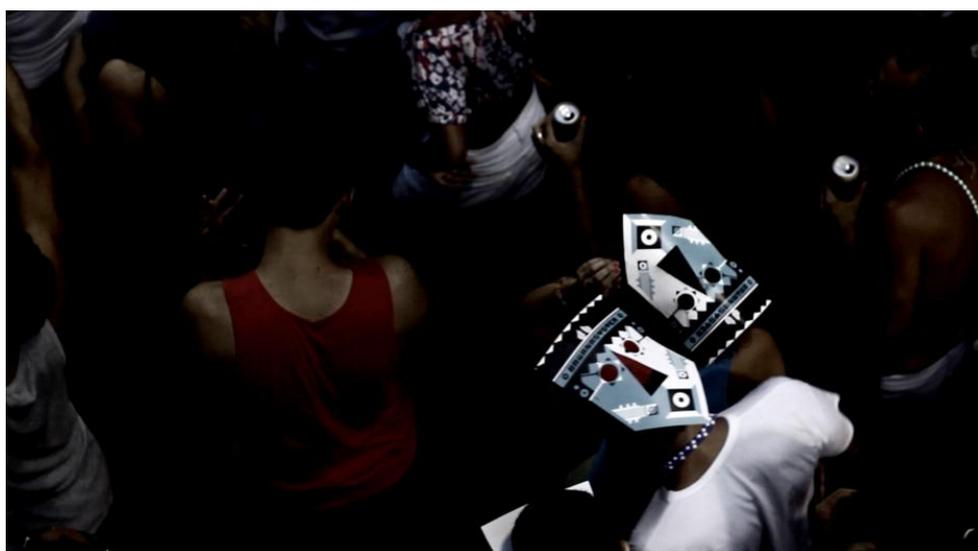


Figura 8⁴⁸: fãs em show da banda

⁴⁸ Fotografia encontrada na página do BaianaSystem no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/184418598259835/photos/?tab=album&album_id=345604758807884>. Acesso em: 23 de janeiro 2018.

O nível do corpo político e heterotópico na experiência dos fãs com o BaianaSystem, nas *performances* nos shows – máscaras, som alto e grave, dança – é afetivo, gera investimentos afetivos, e corrobora na construção da ideia de coletividade e de aliança dos fãs. Em entrevista após o show no Festival Pepsi Twist Land, divulgada na página da banda no Facebook, o cantor Russo Passapusso fala das máscaras na experiência com o grupo.

A gente como banda não valoriza somente a expressão musical [...] a gente dialoga muito pelo assunto. A música é mais uma materialização do que é o assunto, a ideologia [...] E a máscara foi uma das primeiras coisas. Não é música propriamente dita, não é uma arte digital, não é um videoclipe. [...] E a coisa do não lugar, da não pessoa. A pessoa que coloca a máscara dentro da multidão e pode se fundir para ter uma identidade como todos. E não como uma pessoa que tem seu ego. [...] Quando ela consegue abrir mão disso para fazer parte de uma coisa maior. (PASSAPUSSO, Russo, 2018. Entrevista no Festival Pepsi Twist Land transmitida ao vivo na página do BaianaSystem no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/BaianaSystem/>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2018).

A máscara, aliada aos discursos, ao som, ao lugar do show, segundo o cantor, tem como função o que chama de “identidade como todos”, o contrário da ideia de ego, de um desejo individual. A proposta, na visão de Passapusso, tem uma dimensão política de incorporar à causa uma dimensão comum, mas acaba dando ênfase ao “abrir mão” de desejos inegociáveis ou cuja negociação reverbera nos afetos. O “todo” tal qual formulado pelo vocalista não dá conta desse processo, mas evidencia que existe um objetivo de comunicação com o outro, ou de uma heterotopia, que tem um potencial transformador. Afinal, um processo interessante de alteridade (GROSSBERG, 2012) significa uma negociação entre as individualidades e diferenças e o que é objeto próprio do coletivo. É nesse confronto que as alianças afetivas mais promissoras podem emergir.

É possível perceber, então, que a singularidade desse conjunto de características da experiência – os sons, as máscaras, o volume, a *performance* – é reforçada pelos integrantes em entrevistas, nos produtos lançados pela banda, nos videoclipes, e nas referências musicais citadas. Também é disputada por parte dos fãs em seus comentários a partir do agenciamento de outras questões interligadas, como o gênero musical e os territórios simbólicos remetidos à própria trajetória da banda e à experiência com a cidade. O propósito de fazer “parte de uma coisa maior”, entendido aqui como integrar uma comunidade afetiva de fãs, defendido por Passapusso na defesa das máscaras, sem levar em conta os tensionamentos implicados, é questionado exatamente quando a heterogeneidade do público é posta, mais uma vez, na mesa. Em discussão sobre supostas mudanças do BaianaSystem que ocorreu no evento no

Facebook da festa *Punk Reggae Party*, a Fã 14 afirma que deixou de comparecer aos shows porque ficaram superlotados, o que, segundo ela, significou o confinamento de um público heterogêneo.

Deixei de ir triste porque é o tipo de show que eu gosto, todo mundo na mesma energia de pular, dançar e suar, sem violência, mesmo quando “parecia” violento. Mas essa superlotação para mim tem relação com esses relatos de agressão nos últimos shows. As questões existem e todos sabem disso, mas confinar um público hoje heterogêneo, e ainda com a ajuda de álcool não ajuda. (Fã 14, 2016. Comentário no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

A heterogeneidade do público é apresentada como problema, que pode levar à violência em um show superlotado e muda a experiência da fã. Suscita, então, a pergunta: qual é o ponto central da heterogeneidade levantada pela Fã 14? Alguns fãs defendem em seus comentários que um público novo, antes de *axé-music*, passou a frequentar os shows do BaianaSystem em Salvador como consequência de supostas transformações da trajetória da banda, o que pode ser encarado como uma nova caracterização dos que foram antes definidos de “público elitizado” ou moradores de bairros da “classe alta” soteropolitana. É nesse contexto que o comentário é colocado. Entende-se, nesse sentido, a heterogeneidade defendida pela fã como a distinção de dois públicos, o mais antigo e o novo, no espaço de show. A relação entre o processo de diferenciação dos públicos e a mudança da experiência é melhor compreendida a partir da noção de alianças afetivas (GROSSBERG, 1997). Através dessa ideia torna-se possível entender e visualizar os fatores e vetores que atuam na conformação ou desconstrução de vínculos dentro do ambiente dos fãs.

Os fãs do BaianaSystem que frequentam os shows nas praças do Pelourinho⁴⁹ e em outros lugares do Centro da cidade desde o período inicial da banda reivindicam para si esse lugar de fã antigo, assim como as rodas no show, o dançar junto, as máscaras, o “todo mundo na mesma energia de pular, dançar e suar” – a dimensão corporal da experiência ritualizada. Formam uma aliança afetiva, cuja *performance* torna-se um componente de coesão e de afirmação dessa própria comunidade de fãs. Porém, quando um público considerado diferente, por diversos fatores, entra em cena, a própria experiência corporal dos fãs em aliança afetiva que é performada nos shows é posta em xeque. Surge, então, um tensionamento que, nesse

⁴⁹ A banda e os fãs citam, frequentemente, o Pelourinho como o lugar onde tudo começou, onde os primeiros shows aconteceram, onde a banda nasceu e cresceu. No final do comentário, a Fã 14 (2016), inclusive, fala do lugar: “Inclusive ouvi alguém dizer que diminuiram a lotação das praças do Pelourinho. Não sei se é verdade, mas achei sugestivo”.

caso, é amplificado ao passo que o novo público é também identificado como fã de *axé-music* e supostamente não domina, não tem competência para essa *performance*. A distinção passa, dessa maneira, diretamente pelo gênero, mas não pode também ser isolada das outras variáveis, como os territórios simbólicos e as classes sociais.

No próprio interior do ambiente dos fãs da banda cria-se uma ideia de “nós e eles”, comum na experiência do público de rock ou metal na construção de distinções com outros gêneros, a exemplo do pop num nível amplo e o *axé-music* localmente (CARDOSO FILHO, 2004a, p. 24). Aqui, como a heterogeneidade é visualizada dentro do público de uma mesma banda e, ao mesmo tempo, não é encarada como possibilidade de convivência viável, reclama-se uma exclusividade de quem supostamente chegou primeiro. Essa ideia, por um lado, se contrapõe a qualquer identificação do conjunto de fãs como um possível todo homogêneo. Mas, por outro, inviabiliza, mais uma vez, as divergências, na medida em que coloca a violência como fato intransponível e que torna inviável a convivência e o diálogo com o diferente e, portanto, com a heterogeneidade.

Tal processo indica que é possível, por meio de disputas, a formação de diferentes alianças afetivas dentro da comunidade de fãs de uma mesma banda, sobretudo quando uma variável como o gênero musical é requisitada, confrontando certas expectativas para a experiência e qualquer ideia ou idealização de uniformidade do gosto do público. Contudo, para que essas alianças tenham um potencial ou realmente sejam políticas, é necessário encarar as discussões e os debates e não recorrer à violência e ao embrutecimento a partir da negação do outro ou de si mesmo, impossibilitando as sínteses e as transformações.

Em outro comentário no debate, de maneira análoga à Fã 14, o Fã 15 demonstra incômodo com o chamado “novo público” em sua experiência num show do BaianaSystem e relaciona esses fãs diretamente ao gênero *axé-music*.

Teve um show do Baiana que fui e me incomodei muito com o público. Patricinhas esnobes agindo como se todo mundo quisesse “queixar” elas. Não curto o público com hábito de show de *axé-music* não, acho um saco. [...] Sim, tem uns playboys que nem entendem como são aquelas rodas. Mas eu não quero excluí-los, nem quem é da periferia, quero que todo mundo vá e role harmonia [...] (Fã 15, 2016. Comentário no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

A *performance* do público é mais uma vez chamada para a discussão enquanto disputa. Fã 15 (2016) se queixa que o comportamento desse público “com hábito de show de

axé-music” interferiu na sua experiência. Denomina esses fãs como patricinhas e playboys, produzindo mais uma distinção negativa, cujo fator classe social também está convocado, e afirma que eles “não entendem as rodas”, em referência às rodas performadas por parte do público nos momentos de maior animação e euforia das apresentações. O comentário carrega componentes afetivos políticos que levam, mais uma vez, à distinção entre os públicos, o “nós e eles”, ou seja, passa tanto pela associação dos “novos fãs” ao gênero *axé-music*, a uma classe social dominante (a chamada “elite”) como também pela negação da sua competência para a *performance* no show da banda. O Fã 15 depois rechaça o desejo de exclusividade do chamado “público antigo”, enquanto retoma esse processo de distinção entre os públicos na relação com o *axé-music*: “[...] mas sempre reclamei que eles ouviam porcaria e agora estão ouvindo o Baiana” (Fã 15, 2016).

Fã 15 (2016) afirma que esses outros fãs, os “playboys”, não devem ser excluídos, assim como o chamado público da periferia, o que demonstra que os afetos políticos do Fã 15 estão, diferentemente dos da Fã 14 (2016), direcionados para um processo de ampliação de vozes e de convivência com o outro e com as prováveis divergências. Tal fato é importante, pois, invariavelmente, as diferenças irão aparecer, com ou sem as máscaras, com ou sem rodas performadas segundo as expectativas dos fãs já com o hábito de participar do ritual. Mais proveitoso é pensar, portanto, o potencial transformador dessa convivência e do encontro das diferenças que emergem dela. Há, em Fã 15 (2016), explicitamente um discurso que se manifesta na negação do *axé-music*, a partir da *performance* associada ao seu público, mas não do outro, pois também existe a compreensão da necessidade e o desejo de ampliação do alcance da música do grupo e dos seus discursos e valores. Isso significa se relacionar com os conflitos e as diferenças e enxergar e negociar, através deles, o que é possível unir e o que não é, e não erguer mais muros de separação.

A disputa da experiência encampada está diretamente articulada à percepção da presença do gênero musical *axé-music* no ambiente do show, através da diferença da *performance* dos fãs, no entanto, se situa também no processo mais amplo de tensionamentos que envolve questões afetivas políticas variadas, de territórios simbólicos até classes sociais e identificações étnico-raciais em Salvador.

4.3.2 Espaços de shows e contradições: territórios simbólicos que convocam disputas de classe e étnico-raciais

Como já discutido, na sua circulação, *performance* e atuação discursiva, o BaianaSystem produz significados sobre os territórios e as suas relações de poder e de

apropriação, ou seja, territórios simbólicos (HAESBAERT, 2007, p. 21) que, passando pelos gêneros musicais, transversalizam questões sociais, raciais, da cidade de Salvador e do Carnaval. A banda busca, sobretudo, reconfigurar certas estruturas de poder dominantes, como a indústria do Carnaval (ou do *axé-music*), a especulação imobiliária nos centros urbanos brasileiros, a cidade como negócio, e as suas consequências como a invisibilidade da população periférica e as condições precárias de trabalhadores informais, sejam na festa de momo ou nos festejos de largo, entre outras.

A disputa racial, por meio do empoderamento negro e do enfrentamento cotidiano do racismo, é um exemplo eminente na trajetória da banda e na maneira como ela é reconhecida por fãs na sua relação com o reggae, *sound system*, dub, rap, ijexá, samba-reggae – gêneros constituídos em contextos de lutas que envolvem a afirmação e o empoderamento da população negra –, e com lugares da cidade, o Pelourinho dos blocos afro, o Centro das feiras livres. Além disso, o empoderamento representado por Russo Passapusso, um vocalista negro, e a forte presença de personagens negros nos videoclipes também são, muitas vezes, destacados por fãs. As letras das músicas podem até não tocar de um modo tão direto em temáticas raciais como é feito por alguns artistas do rap brasileiro, a exemplo de Rincon Sapiência, Racionais MC's, Rappin' Hood, mas a trajetória do grupo é correntemente associada, por esses e outros motivos, à luta antirracista e ao empoderamento negro. As questões raciais aparecem, sobretudo, entremeadas nos gêneros musicais e nos territórios simbólicos quando se convoca a ideia de periferia.



Figura 9⁵⁰: frame do videoclipe da música *Playsom* no YouTube.

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ne7E5geBMWE>>. Acesso em 9 de junho 2018.

A metáfora da cidade partida, a “cidade alta e cidade baixa”, e a descrição do trabalhador que “acorda cedo para o trabalho, coloca o seu cordão de alho e segue firme para a batalha”, nos versos da música *Duas Cidades*, por exemplo, revelam a dedicação do grupo em confrontar as desigualdades sociais no território⁵¹ e as problemáticas raciais, numa cidade com população majoritariamente negra que vive nas zonas mais precárias sem acesso à infraestrutura, mobilidade, educação e saúde como Salvador. Já na faixa *Bala na Agulha*, blocos afro e bairros populares da cidade são citados: “[...] *Literatura estilo Malê Debalê / na Liberdade, Pero Vaz, Ilê Aiyê*”.

Nesse sentido, os territórios simbólicos e os seus componentes sociais e raciais, que são articulados pelo BaianaSystem nos discursos, organizam identificações e afetos de parcela significativa dos fãs. Assim esses fãs fazem a conexão direta, como ingrediente primordial da experiência com a banda, entre a sua *performance*, a trajetória e a presença em certos territórios simbólicos da capital baiana, como o Pelourinho, as ruas no Carnaval e o Centro Antigo. Isso tudo na junção com o engajamento social e o empoderamento racial.

Tal ponto da experiência foi alvo de questionamentos de fãs, em 2015, quando a banda realizou uma série de shows em espaços onde até então nunca havia se apresentado, como no balneário de Praia do Forte, e no Barra Salvador Hall e Armazém Vilas, e que são vinculados tanto aos gêneros *axé-music*, sertanejo universitário e pop quanto às práticas sexistas, de cobrança de preços diferentes de ingresso para homens e mulheres, e de segregação no espaço, com pista, camarote e área *vip*. No ano seguinte, o BaianaSystem divulgou o já citado evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, com o preço de ingresso mais alto que os de costume. O estopim para manifestações, como a da Fã 8, que tensionaram a legitimidade do discurso e da experiência afetiva política ligada aos territórios simbólicos e às questões sociais e raciais promovida pela banda.

[...] Acho que há muito a banda BaianaSystem vem se modificando. Desde a parte técnica e produção com maior profissionalização à qualidade dos shows etc. Há quem argumente que essas mudanças gerem uma consequência direta no aumento do preço do show e, numa matemática simples, no valor do ingresso. E quando se aumenta o valor de costumeiros R\$ 20 para R\$ 50 há uma mudança substancial de público pagante. E para falar de bolso, não há como não falar de cor, não é mesmo? Daí não há como silenciar a insatisfação de um público que acompanha a banda desde o início e que sempre se

⁵¹ Cabe reiterar que, quando se aborda o território amplamente, leva-se em consideração tanto as suas dimensões funcionais e materiais (o âmbito concreto) como os seus componentes simbólicos, na perspectiva de Haesbaert (2007).

identificou com as letras e discursos promovidos aos auto-falantes. [...] Hoje esse mesmo público devolve a pergunta: Em que Salvador BaianaSystem, hoje, se encaixa? (Fã 8, 2016. Postagem no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

O preço do ingresso foi o mote, ou como se diz, a “ponta do iceberg” das disputas afetivas políticas dos fãs do BaianaSystem sobre a experiência com a banda nesse contexto, a partir dos seus territórios simbólicos que estão interligados aos gêneros musicais, ao conjunto de discursos e às representatividades de classe e raciais. Se realizar um show no Pelourinho sintoniza-se com práticas combativas, afinal, é o espaço de surgimento do grupo, onde o BaianaSystem mais tocou, onde o samba-reggae foi criado e onde localiza-se a sede de diversos blocos afro, sendo assim, um lugar de resistência, apresentar-se em Praia do Forte ou no Armazém Vilas remete às festas com abadá, aos eventos pré-carnavalescos dos integrantes do *axé-music*, cujo afeto se expressa em um sentido contrário, o da negação.

Em diálogo com a perspectiva de Foucault (2013) que contesta a ideia de neutralidade dos territórios, percebe-se que discursos centrais promovidos pela banda na sua *performance*, em músicas, shows, videocliques, e em outras práticas discursivas entram em tensionamento com a presença nesses lugares. Isso nitidamente repercute diretamente na experiência de parte dos fãs em seus investimentos afetivos políticos.

Apresenta-se, portanto, uma experiência temporariamente interdita, o que, segundo Foucault (2014), é um modo de controle e seleção dos discursos. O autor estabelece três tipos de interdições (FOUCAULT, 2014, p. 9), que aqui aparecem conjuntamente e entrecruzados: “o tabu do objeto”, ou seja, os lugares de show, o público de *axé-music*; “o ritual da circunstância”, a partir da *performance* ritualizada em certos territórios simbólicos da capital baiana; e, principalmente, o “direito privilegiado ou exclusivo” de quem paga. Nesse caso, primeiro porque se produz uma separação classista imposta pelo preço do ingresso e pelos lugares (a distância do Centro da cidade em relação a essas casas de shows, exigindo às vezes extenso deslocamento, como as segregações da plateia pelo preço pago – áreas *vip* e camarotes). Mas, paradoxalmente, o comentário, assim como vários outros, também convoca para si uma ideia de fã “que acompanha a banda desde o início” (Fã 8, 2016), reforçando que, *a priori*, esse público deveria ter algum tipo de privilégio na relação com a banda. Tal linha de pensamento é problemática, pois apresenta que, antes mesmo de se configurar como disputa, esse lugar já está definido, enquanto os fãs novos ocupam um espaço menor. Além disso, torna-se válido questionar se apenas a presença do grupo nesses lugares excluiria (ou

reduziria) a potência do seu discurso político notadamente crítico diante das opressões e das desigualdades sociais na capital baiana.

A suposta incoerência do BaianaSystem indicada pela Fã 8 reverbera também a sua ligação com Salvador, principalmente nas variáveis sociais, étnico raciais e econômicas, ou seja, nas relações de poder no território. Desse modo, traz um componente material (o dinheiro) e simbólico (a representatividade) que incide nos seus afetos e move a sua prática política. Entretanto, é produtivo (e legítimo) pensar maneiras de lidar com um impeditivo econômico como o preço do ingresso, a exemplo de uma proposta dos fãs para a banda ou dos próprios e integrantes e da produção de venda de uma parcela dos ingressos a preços populares, isso sem reduzir a questão à dicotomia “elite” e “periferia”.

Destaca-se que esse processo também aciona outros objetos de afetos políticos, como os gêneros musicais reconhecidos, a afirmação étnico-racial e de classe social, da experiência dos fãs com a banda na discussão, inclusive a identificação e a recorrente caracterização do chamado “novo público” possibilitada por meio da ligação imediata feita por fãs entre espaços de shows e público, como mostra o Fã 16 em seu comentário:

Galera sempre nos quer na base da esmola. É 50 conto, não vá. Tem de graça no Carnaval, aquele momento que a gente “pode” conviver com as diferenças. A gente deixa. A banda escolheu o público, acho que fica tudo mais bonito assim mesmo, pra eles. Falar de negritude e favela pra branco que ama lançar uns passos de dança afro e pagodão, mas isso na segurança de estar em um público selecionado. Amo o som do Baiana, [...] mas não posso me dizer confortável com essa escolha de ser som ambiente de camarote. Porque o que me fez gostar deles é exatamente se dizer e agir ao contrário disso. Há muitos exemplos de artistas e bandas que fizeram/fazem o mesmo, na indústria do axé. Pensávamos estar além dela. Erramos. (Fã 16, 2016. Comentário no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*, no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>>. Acesso em: 5 de novembro 2017).

Os caminhos seguidos pelo BaianaSystem ao fazer shows nesses lugares e aumentar o preço do ingresso, mais do que tensionar e intensificar as controvérsias ligadas ao *axé-music*, a sua negação ou não, e aos territórios simbólicos, geram em alguns fãs a percepção da experiência com o grupo já cultivada em risco. Isso pode ser constatado nos seguintes discursos dos fãs: “mudança substancial de público pagante”, “não há como silenciar um público” (Fã 8, 2016) e “o que me faz gostar deles é exatamente se dizer e agir ao contrário disso” (Fã 16, 2016). Ele critica diretamente o fã “branco que ama lançar uns passos de dança afro e pagodão” e, simultaneamente, indica que esse é o público da indústria do *axé-music*,

diferente do público negro e periférico, ao qual o grupo estaria inicialmente vinculado. Há aqui um gosto que pode mudar, de acordo com a postura da banda ao deixar-se permear ou não por elementos do discurso atribuídos à indústria do axé e com o possível silenciamento de outros discursos com a mudança de público motivada pelo preço dos ingressos e com a recorrência de shows no Barra Salvador Hall, em Praia do Forte ou em outros lugares. Ao mesmo tempo o Fã 16 considera, ainda assim, o Carnaval como o “momento em que é possível conviver com as diferenças”, reconhecendo que permanece existindo uma potência afetiva política do grupo quando uma parte do público não é segregada por fatores econômicos.

Sobre os alvos dos questionamentos dos fãs nesse contexto das casas de shows, sublinha-se que o BaianaSystem permanece, até então, com a prática de realizar apresentações no Pelourinho, embora tenha aumentado o preço da entrada, e em outros lugares públicos e privados da cidade, muitas vezes gratuitas, e de sair com o Navio Pirata sem cordas durante o Carnaval. Portanto, não parece razoável afirmar que há uma guinada total dos percursos da sua trajetória, ou que o grupo escolheu apenas um perfil de público, como frequentemente é feito por alguns fãs. Também não é possível supor que, antes do crescimento do seu alcance de público, quantidade de fãs e visibilidade (o período inicial tão demarcado e requerido por esses fãs), a banda não aceitaria um convite para um show nesses espaços. Em vista disso, o conflito entre os gêneros musicais e os diferentes territórios simbólicos, junto com o fator econômico do preço, é o ponto que realmente se mostra mais relevante nessas experiências e disputas de fãs conectadas aos espaços de circulação do grupo, ao invés das mudanças que supostamente aconteceram ou não.

Vale destacar, nesse caminho, o recorte racial do público em espaços como Barra Salvador Hall, Armazém Vilas e Praia do Forte, além da música e dos discursos, em geral, do BaianaSystem, apresentado pelo Fã 16 (2016). Essas casas de show enquanto territórios simbólicos acionam, para ele, um perfil de público branco, que é até capaz de sair temporariamente do seu lugar de fã de *axé-music* e das “divas brancas” (Fã 17, 2016) para dançar ritmos africanos, pagode e entrar em contato com discursos de afirmação negra, mas que faz isso somente entre os seus – o público “selecionado”, alusão à ideia de *vip*, ou seja, à segregação pelo preço da entrada, a classe social e a cor, frequente em eventos ligados a algumas indústrias da música e do entretenimento, que perpassam o *axé-music*, o chamado sertanejo universitário e também o pop. Quer dizer, um conjunto discursivo que entra em enfrentamento direto com os discursos do BaianaSystem contra as segregações no território.

Se nos comentários do Fã 15 (2016) e Fã 14 (2016), discutidos aqui, o incômodo apresentado versa, principalmente, sobre a experiência de *performance* do público que é associada por eles ao *axé-music*, em Fã 16 (2016) e Fã 8 (2016), duas pessoas negras, a questão trata fundamentalmente da experiência com territórios simbólicos, afetivos políticos, desses fãs que é tensionada na relação com as questões sociais e étnico-raciais.

O discurso da Fã 17 (2017), em outro evento no Facebook de um dos shows realizados pela banda no Armazém, mostra que a variável cena musical também está presente dentro dessas disputas. “Ah, qual é, Armazém?! Os caras estão se desvirtuando. Só vou nos shows deles agora se rolar de graça em algum canto ou no Carnaval. Tão viajando aê. Melhor o show do IFÁ que vai rolar no mesmo dia”. A Fã 17 reclama da escolha do lugar, adota uma posição radical e, de certa maneira, ingênua ao afirmar que, a partir daquele momento, apenas vai às apresentações caso a entrada seja gratuita. Defende que prestigiar o IFÁ, grupo instrumental de *afrobeat* que também tem o costume de fazer shows nas praças e largos do Pelourinho, é uma opção melhor.

No comentário, reforça que o espaço de show convoca territórios simbólicos e valores diferentes daqueles já cultivados, ao mesmo tempo em que traz um dado novo. Indica que os afetos por uma cena alternativa local, os seus lugares na cidade, os sons e os valores que estão ao redor dela, também conduzem as disputas discursivas sobre o grupo em Salvador. O “senso de comunidade” (STRAW, 1991, p. 373, apud JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 91), ligado diretamente à aliança afetiva formada em torno do BaianaSystem e de outros artistas, é tensionado aqui quando o grupo frequenta ambientes que acionam diferentes sentidos e valores. O IFÁ corresponderia, na visão da Fã 17, a uma banda que se preserva íntegra e coerente dentro dessa cena, enquanto o BaianaSystem estaria se vendendo, se deixando cooptar e se misturando com o *axé-music*, o pop e o sertanejo universitário que tocam regularmente no Armazém Vilas. Ocorre, assim, um processo de tensão e negociação dos fãs dentro da “cena alternativa”⁵², que envolve tanto o *axé-music*, gênero delimitado localmente

⁵² Em sua interessante pesquisa sobre as cenas musicais e o cosmopolitismo estético, Vladi (2016) sublinha a proposta do BaianaSystem que remete à noção de cena musical: “Aos poucos, o grupo ocupa determinados territórios da cidade como as praças do Pelourinho, Centro Histórico da capital baiana, sempre com preços populares, criando um circuito em que dialoga com vários artistas na nova geração da música urbana da Bahia – que se apropriam de gêneros baianos com o uso de bases eletrônicas e sons graves –, ampliando a produção de discos e shows e, conseqüentemente, amplificando redes de fãs, produtores, músicos, críticos”. Embora se refira ao diálogo com uma nova geração que circula pelos mesmos espaços de show e utiliza “as bases eletrônicas e os sons graves”, cabe destacar que tal ligação, de fato, se relaciona a esses territórios da cidade, como mostra o discurso da Fã 18 (2017) mas é mais ampla do ponto de vista afetivo político das sonoridades. O grupo instrumental IFÁ, por exemplo, não possui o eletrônico nos arranjos de suas músicas e sintoniza-se com o BaianaSystem por aspectos ligados tanto às sonoridades afro baianas e, em geral, às matrizes culturais da diáspora africana, como pelos circuitos culturais de Salvador – ou seja, a chamada cena alternativa.

mas com um alcance regional e nacional, como gêneros que fazem parte, no contexto, de um cenário nacional. De acordo com Will Straw (1991, p. 373, apud JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 89), pesquisador canadense com diversos trabalhos dedicados ao estudo das cenas musicais:

Uma cena musical [...] é aquele espaço cultural em que redes de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras e com uma variedade de processos de diferenciação, conforme uma diversidade de trajetórias de mudanças e inter-relações. (STRAW, Will, 1991, p. 373, apud JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 89).

Todo esse processo leva a pensar que a presença de uma banda ou artista em espaços de circulação de gêneros não reconhecidos positivamente pelos seus fãs em aliança afetiva dentro de uma cena musical alternativa, ou que são vinculados a práticas e valores contrários aos seus, pode gerar uma afetação negativa e um entendimento de contradição/incoerência, a partir dos territórios simbólicos e as suas questões de classe e étnico-raciais, suficientemente fortes para transformar ou mesmo interditar a experiência. Por outro lado, esse fato indesejado mobiliza também a afirmação e a prática política desses fãs, em outras palavras, uma intensificação do empoderamento estratégico e a disputa pela própria experiência com a banda e, em consequência, as suas práticas e o seu discurso, o que será desenvolvido mais diretamente a seguir. Torna-se necessária uma reflexão sobre as possibilidades de disputas que não passem pela proposta de exclusão da heterogeneidade e da diferença da convivência nos ambientes musicais. É daí que emerge a prática e o sentido mais promissor do empoderamento político e também as transformações das realidades opressoras e das estruturas de poder para a constituição de contextos mais democráticos.

4.3.3 Empoderamento estratégico dos fãs: disputa da experiência e experiência de disputa

Do começo da sua trajetória até o momento atual, o BaianaSystem vem construindo discursos que fazem parte da experiência dos fãs, produzem afetos e que, durante o período delimitado na pesquisa, foram constantemente disputados por uma parcela deles. Pode-se afirmar que esse processo compõe a própria experiência desses fãs com a banda que, além de fruição musical e audiovisual, com os discos, videocliques, shows (já esperados na relação dos fãs com um grupo de música), se configura também como disputa das suas práticas e, portanto, do seu discurso. Na página do BaianaSystem no Facebook e no seu canal no YouTube, os fãs produzem enquadramentos sobre o grupo – os gêneros aos quais se aproxima e as suas referências mais relevantes, quem ele representa, as questões sociais que ocupam lugar de destaque no seu discurso, quais são os rituais do show que devem ser cultivados e

preservados, enfim, os territórios simbólicos imbricados na sua trajetória. Muitas vezes essas manifestações entram em confronto direto com os discursos da banda relacionados a essas questões. Os fãs, portanto, não atuam do modo como, muitas vezes, são estereotipados em representações de pessoas histéricas e/ou obsessivas, muito menos como um todo de sujeitos acrílicos ao seu objeto central de afeto – o BaianaSystem.

Vale retomar, nessa altura, o argumento de Foucault (2014) que o discurso não é apenas uma tradução capaz de revelar as relações de poder, lutas, disputas e tensionamentos, em geral, da sociedade, mas também é o próprio objeto dessas lutas. Nesse sentido, percebe-se, sobretudo, um empoderamento discursivo dos fãs em diferentes debates públicos, como temas sociais, raciais e de territórios, e em relação à banda, que gera envolvimento de outros fãs, cobranças de respostas públicas dos integrantes e posicionamentos sobre as suas práticas. Ainda na sua postagem no evento *Punk Reggae Party*, a Fã 8 defende esse empoderamento enquanto exercício de liberdade: “A banda é livre para ter o discurso que quiser? É. Mas também somos livres para questionar a legitimidade de tal discurso” (Fã 8, 2016). Alguns dos desdobramentos desse empoderamento discursivo, mapeado em debate no Facebook, foi pautar veículos jornalísticos locais e ensejar manifestações presenciais. No período da discussão nesse mesmo evento, no Facebook, o site de notícias local Bahia Notícias publicou matéria sobre a controvérsia, na qual apresenta trechos da entrevista feita pela repórter Ailma Teixeira com a fã Ítala Cortes.

A estudante de Serviço Social, Ítala Cortes, 21, por exemplo, conta que deixou de frequentar os shows do BaianaSystem logo após o Furdunço, no Carnaval, por perceber um "novo público de maioria branca, violenta e racista". "No último show que teve no Pelourinho, nós vimos o padrão do público-alvo, que era bem diferente do público antigo. Eu e alguns amigos não tínhamos dinheiro pra entrar e fizemos uma intervenção na frente do show, com palavras de ordem e tudo mais. A gente gritou 'uh, só tem branco', eles vieram e deixaram a gente entrar [...] sofri várias violências por parte de homens brancos, que estavam distribuindo cotoveladas e murros, coisa que não acontecia antes dessa elitização da banda", relatou [...]. (TEIXEIRA, Ailma. Reportagem publicada no Site Bahia Notícias. Disponível em: <www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/23132-039nao-da-pra-serem-todos-os-shows-no-pelourinho039-diz-guitarrista-do-baianasystem.html> Acesso em: 01 de fevereiro de 2018).

Ressalta-se que a repercussão das disputas discursivas dos fãs nas plataformas de redes sociais já conforma evidências consideráveis e contundentes do empoderamento afetivo e político dos fãs – mobilizam dezenas, às vezes centenas de comentários e ganham visibilidade no ambiente dos fãs e fora dele, e debates que perpassam temas identitários, modos de

apropriação estética e simbólica da música e da cidade enquanto luta política. O que a reportagem publicada no site local também indica, em primeiro lugar, é que esse fenômeno extrapola os ambientes das plataformas *online* do Facebook e YouTube – que em muitas ocasiões já estão totalmente interconectados a outros sites *online* e ao cotidiano presencial. São debates que estimulam conversas, discussões e manifestações em contextos variados.

Sobre o discurso da fã Ítala Cortes, na reportagem, nota-se que ele apresenta tanto as problemáticas sociais e étnico-raciais, dos territórios simbólicos (um público novo que passa a frequentar shows no Pelourinho), como da *performance* desse “novo público” em experiências nas apresentações, caracterizado por ela de maioria “branca, violenta e racista”, já abordadas. Mas, mesmo com a crítica ao público, ela não se furta de ir ao espaço de show e disputar a sua experiência com o grupo.

O mais interessante, portanto, é o relato da experiência de intervenção no local do show⁵³, no Pelourinho. Após a prática afetiva política presencial da fã e seus amigos, a produção liberou a entrada – outro desdobramento efetivo. Dessa vez, a experiência inicialmente interdita, naquele momento pelo preço, se tornou experiência de disputa afetiva política e empoderamento, tanto do seu lugar de fã, que desejava assistir o show e conseguiu entrar, como dos discursos da banda e das lutas sociais e étnico-raciais.

Também merece relevo a cobrança de fãs por uma resposta da banda com posicionamento sobre as questões levantadas nas discussões, sobretudo no evento *BaianaSystem Apresenta Punk Reggae Party*: “a banda ao menos poderia se mostrar sensível a tais questões e não silenciar (e nem querer silenciar) tal debate” (Fã 8, 2016); “Quase 200 curtidas. Vamos ver se vai ter fala!” (Fã 18, 2016); “Esse posicionamento é fundamental. Senão, ficamos achando que, pra eles, tanto faz né?” (Fã 19, 2016); “O grupo prefere não responder ao público. Infelizmente essa vai ser a nossa realidade” (Fã 8, 2016). O tempo foi passando, a discussão continuou e o BaianaSystem não respondeu diretamente aos fãs, apenas compartilhou o link do debate no evento em sua página no Facebook. Mas esse fato mostra que há um objetivo de interlocução direta, parte estratégica do roteiro de empoderamento, com a banda nas discussões – o que é, sem dúvida, desejado por qualquer comunidade de fãs de um artista e que, com as plataformas de redes sociais, tornou-se uma possibilidade mais próxima e alcançável. Ao mesmo tempo, os fãs esperam que ela tenha uma resposta à altura

⁵³ Esta não foi a única iniciativa de protesto em locais de show da banda, após articulações de fãs em redes sociais *online*. Em abril de 2017, o evento *Porta do Baiana* também foi agendado por fãs no Facebook para reclamar do preço do ingresso e assistir o show, na praça Tereza Batista, Pelourinho, na parte externa do local. Uma espécie de boicote afetivo político à banda, presencial, organizado e mobilizado por fãs.

das suas expectativas, baseadas em um campo de experiências, e demonstre que existe um alinhamento afetivo político sobre os discursos.

Esse processo de disputas discursivas dos fãs em torno da experiência com o BaianaSystem aponta, portanto, para duas direções complementares: primeiro, a disputa pela manutenção e/ou aprofundamento dos discursos combativos da banda, consonantes ao público, e a ampliação de suas vozes, o que se configura como um contraponto aos constrangimentos mercadológicos – sejam das indústrias do Carnaval ou da música – e de outras estruturas de poder, como as desigualdades de classe no território e o racismo, prováveis em um grupo ou produto cultural com visibilidade, alcance de público e, assim, com potencial de constituir um mercado consumidor amplo ou segmentado e um negócio lucrativo desejável para o sistema capitalista. E o próprio empoderamento estratégico afetivo político dos fãs, que, se voltado para práticas discursivas emancipadoras e não aprisionadoras, pode ser capaz de promover tensionamentos e sugerir transformações de estruturas de poder segregadoras e opressoras, tanto ligadas à música como aos contextos culturais específicos ou níveis mais gerais da sociedade.

5 CONSIDERAÇÕES

Esta monografia apresentou um programa de investigação que teve como objeto as disputas em torno do BaianaSystem. Identificou-se, como um dos resultados do trabalho, os modos de interligação das três categorias, gêneros musicais, territórios e experiências, na organização dos afetos políticos entre os fãs e dos fãs com a banda, contextualizados em Salvador. Enquanto construções e objetos de disputas que atravessam diferentes questões, como visões de mundo, apropriações simbólicas, valores e, sobretudo, experiências, configuraram-se como categorias válidas e pertinentes para a reflexão sobre o fenômeno estudado e as suas apropriações. O percurso empreendido na análise, além de propor a compreensão desse entrecruzamento, teve como objetivo refletir sobre as possibilidades de empoderamento estratégico de fãs, através das disputas discursivas no campo musical e sobre outras questões sociais e culturais, com a perspectiva de transformação de estruturas opressoras, segregadoras, *a priori* e/ou rígidas. Foi possível perceber que a articulação dessas categorias contribui no entendimento das relações de poder produzidas no e pela apropriação de discursos, bem como na elucidação de horizontes e caminhos para conquista de visibilidade de fãs e suas alianças, artistas e enunciados sobre questões sensíveis e políticas.

É importante ressaltar que, ao longo da realização deste trabalho, alguns movimentos foram promovidos, no sentido de contextualizar radicalmente (GROSSBERG, 2012) o fenômeno BaianaSystem e as disputas dos fãs para pensar as questões e os caminhos analíticos a partir dos temas que os próprios afetos políticos dos fãs convocaram nas disputas, expressos em discursos e formações discursivas e também em relações de poder (FOUCAULT, 1987, 2014) na cidade e entre as cenas musicais. Isso permitiu também, enquanto procedimento teórico e metodológico, a identificação das categorias que, portanto, estruturaram os eixos interligados na análise. Os resultados apontaram, dessa maneira, para alguns aspectos que articulam as categorias e exigiram uma reflexão acerca das suas possibilidades de empoderamento estratégico e afetivo político de fãs, como afirmação tanto das identificações (ou alianças afetivas), como das divergências.

As ambiguidades visualizadas na trajetória do grupo, o trânsito entre os contextos do *axé-music*, do Carnaval, da música pop e da cena alternativa da capital baiana, mobilizam disputas que colocam em relevo afetos políticos relacionados aos diferentes gêneros musicais, produzindo discussões que chegam a evidenciar os pressupostos do que se considera gênero musical. Nesse ponto, foi interessante notar que os fãs, mesmo aqueles que reivindicam uma compreensão textual dos gêneros, utilizam argumentos contextuais, culturais e políticos na sustentação da sua argumentação genérica. Acionam a ligação contínua dos gêneros musicais

com as disputas de territórios simbólicos e diversos valores da música, como autenticidade, cooptação, inovação, mistura, experimentação, além das particularidades das próprias experiências de fãs nos shows, com videoclipes e nas práticas de escuta dos discos.

O empoderamento estratégico afetivo político dos fãs relacionado aos gêneros convocados pela banda, por exemplo, com o histórico de luta antirracista (a exemplo do samba-reggae, do rap, do *sound system*, reggae), é fundamental nas disputas dos próprios rumos da música feita na cidade. É capaz de evidenciar, inclusive, contradições dentro de práticas opressoras, sejam elas misóginas e machistas (diferença de preço entre homem e mulher), sejam de racismo (materializado nas cordas que separam os turistas e uma elite branca dos trabalhadores informais e foliões pipoca negros). Isso repercute e é notável nas distinções dentro do *axé-music* no contexto de Salvador. Há um *axé-music* das “divas brancas” e dos blocos elitizados, mas também existe o *axé-music* de resistência e afirmação étnico-racial, associado ao Pelourinho, às periferias, aos blocos afro, à Timbalada, à Margareth Menezes, entre outros. Por outro lado, quando essas discussões são confrontadas com os enquadramentos sobre o gênero em reportagens de jornais do Sudeste, aparece uma generalização no entendimento do *axé-music*, o que denota também variações (e muitas reduções simplistas) das suas apropriações culturais nos contextos locais. Isso reforça a importância dos gêneros como locus de disputas, dado o seu caráter dinâmico e instável que resulta dessas constantes tensões (JANOTTI JÚNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018).

Acredita-se que, nesse sentido, tal reflexão pode contribuir com o debate sobre a noção de gênero musical, cara ao campo de pesquisa em comunicação e música (JANOTTI JÚNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018), no que se refere, sobretudo, às suas relações com territórios simbólicos e diferenciações de classe, cenas musicais, valores, lutas, relações de poder em contextos específicos. O processo de contextualização e territorialização das disputas sobre os gêneros também aparece aqui de modo extremamente relevante numa discussão mais ampla. Mesmo num momento histórico de forte hibridização cultural, circulação rápida e ampla de informações em plataformas de redes sociais e de uma suposta desterritorialização (HAESBAERT, 2004, 2007) em prol de um cosmopolitismo generalizado, essas discussões em torno do gênero do BaianaSystem no contexto de Salvador reforçam a potência dos afetos políticos articulados em disputas locais e simbolicamente multiterritoriais.

Ao mesmo tempo, quando se migra para um campo mais aberto do debate, ou melhor, para outros terrenos das disputas de gêneros da banda, um campo de experiências bastante territorializado também é exposto, como na vinculação do BaianaSystem a um grupo como Chico Science & Nação Zumbi, cuja relação com a capital pernambucana, enquanto território

material e simbólico, é nitidamente explorada. Isso sem falar nas inúmeras definições de gênero, difundidas no Brasil e mundo afora, que estabelecem íntimos diálogos com territórios: música baiana, música pernambucana, rock gaúcho, rock baiano, samba carioca, samba de roda, samba do recôncavo, funk carioca, rap nordestino, pagode paulista, pagode baiano, música jamaicana, entre muitas outras. Esse caminho parece guardar um campo muito fértil de reflexões acerca das relações dos gêneros com os territórios e as cenas musicais, na medida em que os diferentes locais aparentemente definem as particularidades das apropriações.

Outro ponto sobre o qual trabalho buscou refletir diz respeito às relações entre os afetos políticos de fãs que associam as disputas de gosto, às representatividades (principalmente étnico-raciais) e às disputas de classe social – tema que integra parte da agenda atual dos debates públicos contemporâneos. Há um discurso visualizado nas disputas que propõe a separação entre supostos fãs elitizados e supostos fãs periféricos. Ou, de maneira parecida, que constata uma incoerência (ou falta de autenticidade) do fã que faz um deslocamento do lugar privilegiado de classe para encampar uma disputa de um povo oprimido. Grossberg (1997) chama a atenção, no contexto de análise dos investimentos afetivos e empoderamento proporcionado pelo rock, que os efeitos da origem de classe podem ter mediações específicas em disputas configuradas nas iconografias locais, mas as contextualizações e a compreensão da conjuntura (GROSSBERG, 1997, 2012) contribuem mais para o entendimento desses processos afetivos políticos.

No caso do BaianaSystem, a conjuntura de “crise do *axé-music*”, de dismantelamento de bandas e estruturas da indústria do Carnaval, contribui para essa migração de público (de certa maneira, órfão do *axé-music*) para o grupo. Quando esses dois campos de experiências se chocam, por exemplo, nas *performances* do público, nas roupas utilizadas e em outros comportamentos, uma tensão afetiva política que não necessariamente diz respeito apenas à classe social ganha centralidade. Se fosse uma questão apenas de elite e periferia, de rico e pobre, de cidade alta e baixa, a própria banda, nessa linha de raciocínio classista, já no surgimento seria considerada sem representatividade e autenticidade, afinal, a maior parcela do público, assim como parte dos integrantes, era composta de jovens universitários de classe média e classe alta. Todavia, o componente mais importante desse alerta é que a luta e o empoderamento estratégico perdem força e se tornam reforçadores de opressões quando uma suposta origem de classe vira o cerne das disputas.

Se a premissa é que as classes mais favorecidas detém sempre a exclusividade do poder (econômico, cultural, político) e necessariamente não compartilham (ou não escolhem se dedicar ao que não mantém ou reforça o seu privilégio), quando essa temática da origem de

classes torna-se o centro do debate, logicamente, a disputa já começa com um desequilíbrio. Ou, pelo menos, com uma terrível sensação de impotência diante da cruel realidade. Ao contrário disso, parece mais produtiva a construção cotidiana, não por isso menos organizada, de múltiplos polos discursivos e vetores de poder, visando a transformação de estruturas opressoras e desigualdades históricas, a partir de alianças e experiências afetivas políticas, sejam de fãs, de outros coletivos, sejam de movimentos sociais, para a exposição de divergências e injustiças, de tensionamentos e para o empoderamento estratégico.

Por esse ângulo, as divisões territoriais, materiais e simbólicas, evidenciadas em Salvador são apropriadas nas práticas do BaianaSystem e de alguns fãs de modo potencialmente transformador, não só como disputa afetiva política de ideias, mas também da experiência com a cidade em dimensões variadas. A recusa das cordas, das padronizações dos blocos, do modelo Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008) e de espaços de circulação com frequentes práticas opressoras pode fortalecer um caminho cujo horizonte se configura em outra experiência com a cidade, que passa menos pela lógica do lucro do que pelo empoderamento estratégico em assuntos que confrontam as desigualdades e as opressões étnico-raciais, de gênero e também de classe.

Nesse sentido, uma questão de pesquisa, suscitada a partir desse estudo com o BaianaSystem, poderia ter como objetivo pensar de que maneira artistas soteropolitanos, através das suas disputas afetivas políticas e também de fãs, contribuem ou não para a emergência de experiências – de músicos, produtores, frequentadores, fãs e habitantes com discursos, sonoridades, shows, festivais, espaços e práticas de produção e circulação – que tensionam relações de poder dominantes na cidade e nos seus territórios. E como se disputa a construção ou não de uma cena musical e de que maneira se vinculam simultaneamente a diferentes momentos históricos da música em Salvador.

Cabe destacar aqui também que o mapeamento das três categorias de análise, gêneros, territórios e experiências, e das suas interligações podem se configurar como chaves analíticas para a compreensão de outros fenômenos musicais que carregam essa articulação. Não se trata, aparentemente, de uma característica única e exclusiva das disputas em torno do BaianaSystem, pelo contrário, diversos objetos, num olhar dentro dos limites aqui propostos, demonstram convocar disputas e articulações com as tessituras urbanas, as experiências em cenas e gêneros musicais. Para citar apenas alguns nos quais se visualiza indícios disso: o tecnobrega no Pará ou o funk no Rio de Janeiro e as suas relações com os paredões de som nas periferias, bem como as suas apropriações em circuitos distintos, do pop até as baladas universitárias e os ambientes das classes mais altas, ou o próprio movimento Mangubeat e os

seus desdobramentos que, embora já tenham sido estudados sob diferentes perspectivas (LIMA, 2007; PRYSTHON, 2008), conformam-se como objetos pertinentes também de reflexões acerca dos vetores das disputas afetivas políticas promovidas por artistas, como Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Otto e Eddie, conectadas às experiências com as músicas, as cenas, gêneros e territórios contextualizados na capital pernambucana.

Em relação aos afetos e às suas dimensões e nuances (GROSSBERG, 1997, 2012, 2018), vale destacar que, embora o foco da monografia tenha sido o nível discursivo e as suas construções simbólicas e culturais, a *performance* e o componente corporal da experiência também merecem atenção nessa abordagem, tanto como disputa quanto como materialidade da experiência. Como ressalta Grossberg (2018), os afetos demarcam também interações entre humanos e não humanos. Nesse sentido, é válido questionar, à guisa dessas considerações, de que forma os elementos não humanos, sejam dos tipos de som (o grave, por exemplo), das técnicas de gravação e mixagem, sejam das seleções algorítmicas das plataformas de redes sociais *online*, emergem na configuração dessas comunidades virtuais afetivas políticas de fãs e nas suas disputas. E de que maneira esses elementos “não humanos” são tensionados nas experiências a partir dos cruzamentos e interligações com territórios, interpretações, identificações, formações discursivas e o empoderamento estratégico.

As discussões que dizem respeito aos afetos, às experiências, às complexas ligações entre cultura, comunicação e sensibilidade, bem como as mais diversas disputas cotidianas, que ganham eco nesta monografia, vêm sendo realizadas com destaque no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). Isso a partir de uma grande variedade de objetos de pesquisa, sessões de debates e trabalhos elaborados. Buscou-se contribuir para essa reflexão através dos resultados da análise de um fenômeno musical que convoca fortemente temas relevantes dentro desse escopo de interesses – os gêneros musicais, os territórios simbólicos e as experiências enquanto formações discursivas que evidenciam vetores afetivos políticos em disputas de fãs. Dessa maneira, o trabalho também visa contribuir na reflexão sobre a importância dos afetos políticos nos processos culturais e comunicacionais contemporâneos, na medida em que se materializam em disputas, sobretudo em plataformas de redes sociais *online* (PEREIRA DE SÁ, 2014), que têm o potencial de contribuir para a transformação das apropriações simbólicas territoriais, para a manutenção, a construção e o tensionamento de enunciados sobre os gêneros e as reconfigurações das experiências de interação entre fãs e também destes com os artistas.

No contexto mais amplo da área da comunicação e das suas transformações, salienta-se que o entendimento do papel dos afetos nessas interações e disputas discursivas –

convocado num objeto vinculado à música, mas que agencia outras questões sociais e culturais – também pode ajudar a pensar, dentro dos limites deste trabalho, algumas características do ativismo político de fãs no contexto comunicacional contemporâneo (GROSSBERG, 2018; PEREIRA DE SÁ, 2016). Em outras palavras, permite elucidar aspectos de como essa prática é construída e quais são os motores dos discursos, qual é o alcance dessas discussões no âmbito local, quais os fatores culturais e de sensibilidade envolvidos e em que medida ganha força e como disputa a sociedade.

É necessário, por fim, explicitar um profundo desejo de continuar pesquisando, na pós-graduação, as experiências e os afetos (nas suas dimensões variadas) em torno da música, sobretudo as disputas dentro das cenas musicais que reverberam nos territórios materiais e simbólicos da cidade. Entende-se que a prática de pesquisa é uma construção que, progressivamente, vai se tornando mais capaz de colaborar com uma melhor compreensão e interpretação das complexidades e multiplicidades das realidades sociais, culturais, comunicacionais, sensíveis e políticas. Nas palavras de Grossberg (BRAGA, 2013, p. 5), “são necessários melhores entendimentos do mundo para tentar orientar as trajetórias e forças de mudança”. Daí decorre a importância de seguir estudando, tendo como percurso e, ao mesmo tempo, horizonte o sonho de transformação das estruturas de poder opressoras e reforçadoras de preconceitos e desigualdades sociais, e a produção de contextos mais emancipadores.

REFERÊNCIAS

ALCANTARA, João André. **As (des) construções do macho nordestino em videoclipes:** um estudo sobre as performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Pernambuco, 2017.

BRAGA, Adriana. Lawrence Grossberg e os estudos culturais hoje – entrevista com Lawrence Grossberg. **Revista E-Compós**, vol. 16, no. 2, Brasília: 2013. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/viewFile/981/675>>. Acesso em: 10 de junho 2018.

CANCLINI, Nestor García. As identidades como espetáculo multimídia. In: **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2005, ps. 107-116.

CARDOSO FILHO, Jorge. OLIVEIRA, Luciana. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. **Revista Transcultural de Música (Trans)**, vol. 17, ps. 01-21, Barcelona, 2013. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/822/82228233002/>>. Acesso em: 10 de junho 2018.

CARDOSO FILHO, Disputas de Valor na Música Popular Massiva: Política, Estética e Cultura. **Revista Perspectiva Histórica**, vol. 4, no. 6, ps. 67-83, Salvador, 2015. Disponível em: <<http://perspectivahistorica.com.br/revistas/1442865835.pdf>>. Acesso em: 15 de setembro 2017.

_____ Ao vivo em Pompéia ou no lado escuro da lua? Heranças da performance do Pink Floyd. In: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; FILHO, Jorge Cardoso (Org.). **Experiência Estética e Performance**. Salvador: EDUFBA, 2014.

_____ **Práticas de escuta do Rock:** experiência estética, mediações e materialidades da comunicação. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

_____ Jorge. Afeto na análise dos grupamentos musicais. **ECO-PÓS**, vol. 07, no. 02, ps. 111-119, Rio de Janeiro, 2004.

_____ **O sentido do Heavy Metal: por uma análise material da música da banda baiana Malefactor**. 2004a. 63 f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

CARTAXO, Filipe. **Concepção gráfica e de produtos para o projeto Baiana System:** explorando a guitarra baiana. 2009. 54 f. Memorial Descritivo (Graduação) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

DAMAZIO, Reynaldo. *Cultura sem fronteiras: entrevista com Néstor García Canclini. Caderno de Leitura*, 2009. Disponível em: <https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 09 de junho 2018.

DANTAS, Danilo. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação & Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014a.

_____. **O Corpo Utópico: As Heterotopias**. São Paulo, n-1 Edições, 2013.

_____. **FOUCAULT por ele mesmo**. Direção: Philippe Calderon. Voz: Michel Foucault. França: ARTE France/BFC Productions, 2003 [produção]. 63 min, NTSC, color. Disponível em: <youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>. Acesso em: 26 de julho 2017.

_____. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense: Universitária, 1987.

GOMES, Itania. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, vol. 18, no. 1. Porto Alegre: 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/issue/view/500>>. Acesso em: 12 de janeiro 2018.

_____. Articulações entre música e tecnocultura no Led Zeppelin. In: XXIV Encontro anual da COMPÓS, 2015, Brasília. **ANAIS DA XXIV COMPÓS**, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-8dfc2cf9-afd7-48a3-b942-4f8ded57cc74_2858.pdf>. Acesso em: 15 de janeiro 2018.

GROSSBERG, Lawrence. **Under the Cover of Chaos: Trump and the battle for the American Right**. Pluto Press, London, 2018.

_____. Lutando com anjos: os estudos culturais em tempos sombrios. **Revista Matrizes**, vol. 9, no. 2, ps. 13-46. São Paulo: 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/111738>>. Acesso em: 11 de janeiro 2018.

_____. **Estudios culturales em tiempo futuro: Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

_____. **Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture**. Durham/ London: Duke University Press, 1997.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GUTMANN, Juliana. **Jornal da MTV em três versões: gênero e modo de endereçamento como estratégias de mediação musical**. 2005. Dissertação (mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade: um debate. **Revista GEOgraphia**, Ano IX, No. 17, 2007. Disponível em: <http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/article/viewFile/213/205>. Acesso em 25 de janeiro 2018.

_____. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em: 26 de janeiro 2018.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Apicuri, 2016.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da músic@ em transição**. São Paulo. Estação das Letras e Cores, 2010.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. CARDOSO FILHO, Jorge. A música popular massiva, o mainstreame o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JÚNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. ALMERIDA, Laís. Edifício Pernambuco: espacialidades da música ao vivo no projeto ExcentriCidades através de uma constelação de conceitos. In: XXIV Encontro anual da COMPÓS, 2015, Brasília. **ANAIS DA XXIV COMPÓS**, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/arquivoCompleto_2859.pdf>. Acesso em: 13 de janeiro 2018.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. ALCANTARA, João André. Como falar de si mesmo no videoclipe? A música popular massiva como parte constituinte de um sujeito inacabado. In: **Contemporanea** – Revista de comunicação e cultura, vol. 14, no. 3. Salvador, 2016.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. In: XXVII Encontro anual da COMPÓS, 2018, Belo Horizonte. **ANAIS DA XXVII COMPOS**, 2018. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_P68BF9GO895W6B37YQXZ_27_6266_09_02_2018_07_30_30.pdf>. Acesso em: 12 de junho 2018.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. **Revista E-Compós**, vol. 3. Brasília: 2005. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/43/43>>. Acesso em: 4 de setembro 2017.

_____. **Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização.** Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

_____. Afeto, autenticidade e sociabilidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural. In: GOMES, Itânia M. Mota & JACOB DE SOUZA, Maria Carmen. **Media & Cultura.** Salvador: Edufba, 2003.

LIMA, Tatiana. **A emergência do Mangubeat e as classificações de gênero.** Disponível em: <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/LIMA1.pdf>>. Acesso em: 20 de junho 2018.

MIGUEZ, Paulo. **A emergência do Carnaval afro-elétrico empresarial.** Texto apresentado no IX Congresso Internacional da BRASA – Brazilian Studies Association. Tulane University, New Orleans, Louisiana 27 a 29 de março de 2008. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Paulo-Miguez.pdf. Acesso em: 11 de fevereiro de 2018.

MONTEIRO, Tiago. Identidade, afeto e autenticidade: a (in)validade do discurso da Ideologia Rock no cenário musical contemporâneo. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação & Musica Popular Massiva.** Salvador: Edufba, 2006.

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. **Cinema Journal**, 40, no. 3, ps. 3-24, Spring 2001. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/b61f/4d25fc18a49df8daaa2523af8f46530eac19.pdf>>. Acesso em: 25 de janeiro 2018.

PARRET, Herman. **A estética da comunicação: além da pragmática.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PRYSTHON, Angela. 2008. Um conto de três cidades. Música e sensibilidades culturais urbanas. **Revista E-Compós**, vol. 11, no 1. ps. 1-13, Brasília: 2008. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/273>>. Acesso em: 20 de junho 2018.

PEREIRA DE SÁ, Simone. EVANGELISTA CUNHA, Simone. Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante. In: **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, vol. 17, no. 3, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1401/pdf_41>. Acesso em: 20 de junho 2018.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Se você gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gosto e disputa simbólica nos sistemas de recomendação musical. ANAIS do XVIII Encontro da COMPÓS, PUC-MG, Belo Horizonte, 2009.

_____. Cultura digital, videocliques e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. In: XXVI Encontro anual da COMPÓS, 2017, São Paulo. **ANAIS DA XXVI**

- COMPÓS**, _____, 2017. Disponível em: http://www.compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro=MjY=>. Acesso em: 4 de janeiro 2018.
- _____. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites das Redes Sociais. In: Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, vol. 19, no. 3, os. 50-67, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/5421/3995. Acesso em: 4 de janeiro 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SHUKER. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.
- TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- TROTТА, Felipe. CASTRO, João Paulo. A construção da ideia de tradição no samba. In: Colóquio de pesquisa do Programa de pós-graduação em música da Unirio, Rio de Janeiro. **Cadernos do Colóquio**, vol. 3, no. 1, ps. 62-74, 2000. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/37/6>. Acesso em: 21 de junho 2018.
- TROTТА, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In: **Revista Ícone**, v. 10, n. 2. Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal da Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230128/24329>. Acesso em: 11 de abril 2018.
- _____. Música popular e qualidade estética: estratégias de valoração na prática do samba. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2007, Salvador. **ANAIS DO III ENECULT**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/FelipedaCostaTrotta.pdf>. Acesso em: 11 de abril 2018.
- VAINER, Carlos Bernardo. As escalas do poder e o poder das escalas. O que pode o poder local? In: Planejamento de Territórios: ensaios sobre a desigualdade. **Cadernos IPPUR/UFRJ/Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade do Rio de Janeiro**. – ano 1, no. 1 (jan./abr. 1986) – Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR, 1986.

Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ippur/issue/viewFile/281/91#page=12>>.

Acesso em: 26 de fevereiro 2018.

VLADI, Nadja. Grave, mais grave: um passeio pelos territórios sonoros e afetivos do projeto BaianaSystem. In: XXXIX Congresso da INTERCOM, 2016, São Paulo. **ANAIS DA XXXIX INTERCOM**, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1591-1.pdf>>. Acesso em: 30 de setembro 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.