UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS

DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

ENGAJAMENTOS AFETIVOS NA MÚSICA EM SALVADOR:
TERRITORIALIDADES QUE ARTICULAM GÊNEROS MUSICAIS E IDENTIDADES

Salvador
2021

DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

ENGAJAMENTOS AFETIVOS NA MÚSICA EM SALVADOR: TERRITORIALIDADES QUE ARTICULAM GÊNEROS MUSICAIS E IDENTIDADES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Profª. Drª. Itania Maria Mota Gomes

Salvador
2021

Farias, Daniel Oliveira de.
Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades / Daniel Oliveira de Farias. - 2021.
224 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Itania Maria Mota Gomes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2021.

1. Comunicação de massa e cultura. 2. Música popular - Aspectos sociais - Salvador (BA). 3. Música popular - Salvador (BA) - História e crítica. 4. Identidade social - Salvador (BA). 5. Afeto (Psicologia). I. Gomes, Itania Maria Mota. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 306.4
CDU - 316.7

Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM)

ATA Nº 2

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 13/01/2021 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do candidato DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS, de matrícula 2019106545, intitulada Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades. Às 14:30 do citado dia, por videoconferência, foi aberta a sessão pela presidente da banca examinadora Profª. Dra. ITANIA MARIA MOTA GOMES que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. JULIANA FREIRE GUTMANN e Prof. Dr. JEDER SILVEIRA JANOTTI JUNIOR. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pela presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho com recomendação de publicação, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pela presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Dr. JEDER SILVEIRA JANOTTI JUNIOR, UFPE

Examinador(a) Externo(a) à Instituição

Dra. JULIANA FREIRE GUTMANN, UFBA

Examinador(a) Interno(a)

Dra. ITANIA MARIA MOTA GOMES, UFBA

Presidente

DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

Mestrando(a)

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é permeada por afetos. Afetos pela música, pela cidade de Salvador. Afetos ensejados pela potência dos vínculos entre a música e os territórios a partir da trama de engajamentos afetivos tecida por artistas soteropolitanos. Mas também afetos, em grande medida, mobilizados pela presença de pessoas queridas, fundamentais nesse processo – em diálogos, contribuições, carinhos, partilhas e trocas.

Em especial, agradeço a Itania Gomes, orientadora parceira e inspiradora, com quem o aprendizado e o incentivo são constantes e em diferentes dimensões. Também sou grato pelo acompanhamento no estágio docente, uma experiência de ensino transformadora. As conversas instigantes sobre afetos, política, música, territórios e estudos culturais sempre foram acompanhadas de generosidade, comprometimento e profundidade.

Agradeço a Juliana Gutmann pela disponibilidade de integrar a banca examinadora e por todas as partilhas, da graduação até a disciplina sobre afetos e estudos culturais no PósCom, passando por encontros no Tracc, Historicidades, na banca de defesa da monografia e pelas contribuições na Compós. Obrigado pela oportunidade de discutir o trabalho e enriquecer esse percurso.

Sou muito grato a Jeder Janotti Jr., também pela disponibilidade de integrar a banca, por todas as contribuições e pela oportunidade de participar do Lama, nos difíceis primeiros meses de pandemia e isolamento, pelos diálogos, em conversas e leituras, e valiosas partilhas e trocas. Agradeço também por suscitar, há alguns anos, o interesse pelo campo de pesquisa em comunicação e música. Uma grande referência.

Sou muito grato ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (Tracc), através de Ítalo, Val, Caio, Sara, Nuno, Nanda, Elisa, Ravena, Theu, Di, Nêssa, Renato, Tess, Jana, Rose e João. Também agradeço ao professor Nuno Manna e à professora Jussara Maia, também do Tracc. Esse trabalho é fruto de uma construção coletiva nas discussões com esse grupo tão potente e maravilhoso.

Agradeço aos colegas e professores da Rede Historicidades, por todos os debates e sugestões durante os encontros. Agradeço a Ju Gonçalves e Rafa Andrade por todas as trocas e por nossas saídas maravilhosas em BH.

Ao corpo docente do PósCom pela importância nesse percurso de formação como pesquisador. Agradeço ao querido professor Jorge Cardoso Filho e também aos professores José Francisco Serafim, Sandra Coelho e Maria Carmen Jacob.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pela concessão da bolsa para a realização desta pesquisa.

Agradeço a Lari, Paulinha, Manuca, Edi, amigos queridos e interlocutores da pesquisa, pelas parcerias, trocas, farras, conversas e botecos intermináveis. O mestrado certamente não seria o mesmo sem as saídas pós-Tracc e os dias intensos nos Historicidades.

Agradeço aos amigos de sempre, especialmente Fabinho, Diegão, Ruds e Vitor. Também agradeço aos queridos Argôlo, Luciano, Nara, Bota, Alaninha, Pablito, Casé, Lico.

Sou muito grato a minha família amada, tia Gal, tia Lena, tio Luiz, tio Jener, tia Lila, tia Sônia, Inha, Chanckoo, Patrícia, tia Regina (*in memoriam*), vó Daguinha (*in memoriam*), Jucélia (*in memoriam*) e vô James (*in memoriam*). E agradeço também à Aninha, Bi, Rudá e Mau, família que ocupa um lugar especial de carinho e afeto.

Também agradeço ao meu pai Jader e a minha irmã Bela, pelo estímulo e compreensão e também por toda construção de amor e carinho.

Agradeço à Morena por partilhar uma história de amor e parceria, por ser essa presença maravilhosa em minha vida e sonhar junto comigo. Obrigado pelo apoio de sempre e por dividir todos esses momentos, de Olinda à Paripueira, de Maceió à nossa casita. Não poderia deixar de mencionar Tarequeiro e Azuki que chegaram tornando mais alegre a reta final e as madrugadas de escrita e revisão desta dissertação.

E, finalmente, agradeço à “galera do beco”, a minha mãe Liana, a Chico e a Tuca, por tudo, pelos grandes exemplos, pelos valores, pela formação, pelo amor, por todo o incentivo e pela presença marcante em todos os momentos.

I am convinced that no intellectual worth his or her salt, and no university that wants to hold up its head in the face of the twenty-first century, can afford to turn dispassionate eyes away from the problems…that beset our world

Stuart Hall, 1992.

FARIAS, Daniel. Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades. f. 224. 2021. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

Esta dissertação trata dos engajamentos afetivos em torno das relações entre a música e os territórios em Salvador, capital do Estado da Bahia, a partir das trajetórias de artistas e bandas como BaianaSystem, Larissa Luz, Attooxxaa, Luedji Luna, Majur, Baco Exu do Blues, que emergiram e conquistaram visibilidade local e nacional entre 2015 e 2020, com disputas sobre questões sociais atreladas à cidade. Com base em uma constelação de conceitos, conforme entendida por Deleuze e Guattari (2016) e desenvolvida por Rogério Haesbaert (2014), discuto as noções de afeto, cultura, identidade, representação, território e territorialidade, para realizar o movimento de contextualização radical (GROSSBERG, 2010), mapeando, articulando e rearticulando relações de poder e sentido que permeiam o contexto musical e a própria cidade. Busco compreender os afetos, enquanto modos de engajamento construídos em práticas discursivas e culturais, na acepção de Lawrence Grossberg – autor dos estudos culturais – sobre os vínculos entre a música e os territórios em suas expressões em três eixos afetivos, identificados durante a pesquisa: os gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gênero. Para isso, analiso os vetores, as formas de engajamento e as territorialidades em formações discursivas, as suas continuidades e/ou descontinuidades a partir de matérias em jornais e sites de música, discussões de seguidores em redes sociais; nas reiterações e/ou rupturas em *performances* em vídeos musicais e shows; e em apropriações audiovisuais, imagéticas e discursivas da cidade por meio de convenções – que constituem a trama de disputas abordadas no trabalho. A articulação de problemáticas sobre gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero, eixos afetivos mobilizados por meio das relações entre a música e os territórios, envolve aproximações e questionamentos de valores, convenções e premissas associadas aos gêneros musicais, ideias de diversidade e concepções de periferia, disputas de visibilidade e representatividade, reiterações de essencialismos e reificações sobre os territórios, assim como aberturas e multiplicidades dessas conexões.

Palavras-chave: afetos, música, territórios, Salvador, gêneros musicais, identidades.

FARIAS, Daniel. Affective engagements in music in Salvador: territorialities that articulate musical genres and identities. f. 224. 2021. Thesis (master's degree). Postgraduate Program in Contemporary Communication and Culture, Federal University of Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

This dissertation deals with the affective engagements around the relations between music and the territories in Salvador, capital of the State of Bahia, from the trajectories of artists and bands such as BaianaSystem, Larissa Luz, Attooxxaa, Luedji Luna, Majur, Baco Exu do Blues , among others, which emerged and gained local and national visibility between 2015 and 2020, with trajectories of disputes on social issues linked to the city. Based on a constellation of concepts, as understood by Deleuze and Guattari (2016) and developed by Rogério Haesbaert (2014), I work with the notions of affection, culture, identity, representation, territory and territoriality, to carry out the radical contextualization movement (GROSSBERG, 2010), mapping, articulating and rearticulating relations of power and meaning that permeate in the musical context and the city itself. I seek to understand affections, as modes of engagement built on discursive and cultural practices, in the sense of Lawrence Grossberg - author of cultural studies - on the links between music and territories in their expressions in three affective axes, identified during the research: the musical genres and ethnic-racial and gender identities. For this, I analyze the vectors, as forms of engagement and as territorialities in discursive formations, as their continuities and / or discontinuities based on journalists' articles related to music; leading to followers on social networks; reiterations and / or breaks in performances in music videos and concerts; and in audiovisual, imagery and discursive appropriations of the city through conventions - which preceded the plot of the disputes addressed at work. I realize, therefore, that the articulation of problems about musical genres and ethnic-racial and gender identities, affective axes mobilized through the relations between music and the territories, goes through approximations and questioning of values, conventions and premises associated with the genres musical, ideas of diversity and concepts of the periphery, disputes of visibility and representativeness, reiterations of essentialisms and reifications on the territories, as well as openings and multiplicities of these connections.

Keywords: affect, music, territories, Salvador, musical genres, identities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *frames* de filmes publicitários, de diferentes anos, da Bahiatursa. 96
Figura 2: *frame* do vídeo institucional "*Cidade Feliz*", divulgado em 2016 na página oficial da Prefeitura de Salvador no YouTube. 98
Figura 3: imagem da capa do álbum *Duas Cidades* (2016). Foto e design de Filipe Cartaxo..... 104
Figura 4: *frames* do vídeo *Banho de Folhas*, de Luedji Luna 106
Figura 5: Homenagem à vereadora Marielle Franco realizada no show do projeto Aya Bass 107
Figura 6: *frame* do vídeo musical *Playsom*, do BaianaSystem. 112
Figura 7: *frame* de vídeo musical em que Armandinho, Pepeu Gomes, Luiz Caldas e Durval Lelys tocam guitarra e guitarra baiana em show de Carlinhos Brown. 113
Figura 8: *Card* de divulgação de show do BaianaSystem publicado em seu perfil no Instagram 129
Figura 9: foliões com as mãos para cima e utilizando ababás do bloco privado da Banda Eva no circuito Barra-Ondina..... 134
Figura 10: ao lado esquerdo, roda de briga no Carnaval. À direita, roda do BaianaSystem .. 135
Figura 11: *frame* do vídeo com a *performance* das rodas, seguidas de palmas, após chegada da polícia, feita pelo público do BaianaSystem..... 135
Figura 12: *frames* do vídeo musical *Playsom* (2)..... 140
Figura 13: *frames* do vídeo *Follow The Music*..... 151
Figura 14: O DJ Ubunto conversa com a cantora Luana..... 153
Figura 15: à esquerda, *frame* de uma das cenas de *street dance* de *Follow The Music*; à direita, frame do vídeo musical *Popa da Bunda*, do Attooxxaa, divulgada no canal Fit Dance. 154
Figura 16: primeiro quadro, enquadramento de um capoeirista; ao lado, fritura do acarajé; no canto esquerdo inferior, percussionistas do Olodum; à direita, fitas do Senhor do Bonfim 154
Figura 17: *frames* do vídeo musical *Invisível*, do BaianaSystem 156
Figura 18: pessoas com a máscara do BaianaSystem em procissão incensando as ruas do Centro 157
Figura 19: Majur em primeiro plano na comunidade da Gamboa, em Salvador..... 161

Figura 20 e 21: retrato de uma baiana de acarajé; contas de Orixá, ligadas às religiões com matrizes africanas 162
Figura 22: A personagem Yolanda andando pelo bairro do Pelourinho, no filme *Ó Paí Ó*... 163
Figura 23: uma das primeiras cenas do vídeo musical *Bonecas Pretas*, de Larissa Luz..... 166
Figura 24 e 25: Larissa Luz em uma bancada de jornal; Larissa Luz performa uma boneca preta em uma vitrine 166
Figura 26: *frames* do filme *Uma Saudade Chamada Salvador*, protagonizado por Larissa Luz 176
Figura 27: reprodução Folha de São Paulo. 180
Figura 28: meme publicado da página *Gostava mais quando do Baco quando ele era baiano,* no Facebook..... 192
Figura 29: público do BaianaSystem com ritual das máscaras durante o show. 199
Figura 30: *frames* do vídeo institucional Respeita as Mina (2019)..... 200
Figura 31: Larissa Luz em *performance* da música *Macumba*, no Festival Afropunk 2020 . 202
Figura 32: *frames* dos vídeos do *Fora Temer*, puxado pelo BaianaSystem e seguido pelo público, durante desfile do Navio Pirata no Carnaval 204

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

PERCURSOS E ESCOLHAS 23

1 AFETOS E ESTUDOS CULTURAIS: UMA CONSTELAÇÃO DE CONCEITOS PARA OUTROS CONTEXTOS POSSÍVEIS 32

1.1 MODOS DE OLHAR: CONTEXTUALIZAÇÃO RADICAL E ARTICULAÇÃO 37

1.2 ESTUDOS CULTURAIS EM DIÁLOGOS COM O MARXISMO E O PÓS-ESTRUTURALISMO: PENSANDO EM ABERTURAS E TRANSFORMAÇÕES 45

1.3 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: UMA VISÃO ANTI-ESSENCIALISTA 58

1.4 OS AFETOS COMO MODOS DE ENGAJAMENTO SOBRE A MÚSICA E OS TERRITÓRIOS 63

1.4.1 Afetos e estrutura de sentimento: refletindo sobre processos emergentes 73

2 ENGAJAMENTOS AFETIVOS ENQUANTO TERRITORIALIDADES: ARTICULAÇÕES DE GÊNEROS MUSICAIS E IDENTIDADES 91

2.1 EMERGÊNCIA DE AFETOS SOBRE A MÚSICA EM SALVADOR: ACIONAMENTOS DE GÊNEROS MUSICAIS E IDENTIDADES 92

2.1.1 Eixos afetivos: gêneros musicais e identidades..... 116

2.2 ENTRADAS METODOLÓGICAS: AFETOS EM PROCESSOS EM TORNO DA MÚSICA E DOS TERRITÓRIOS 121

2.2.1 Discursos e formações discursivas: uma abordagem foucaltiana .. 121

2.2.2 *Performances*: continuidades e descontinuidades 130

2.2.3 Apropriações audiovisuais dos territórios em vídeos musicais 137

2.3 TERRITORIALIDADES NA MÚSICA EM SALVADOR: CONEXÕES, HETEROGENEIDADES E MULTIPLICIDADES 145

2.3.1 Diversidade como cartão postal? 146

2.3.2 Representatividade e visibilidade: limites e potencialidades 165

2.3.3 Cenas musicais e engajamentos afetivos: incorporações e territorialidades 171

2.3.4 Gêneros musicais e territórios: a periferia entre a busca da raiz, a mudança de valores e as territorialidades múltiplas 183

2.3.5 Territorialidades e imaginação: apropriações espaciais e multiplicidades 197

CONSIDERAÇÕES 206

REFERÊNCIAS 212

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como horizonte de investigação as inter-relações entre práticas ligadas à música e aos territórios na cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia, a partir de engajamentos afetivos[1] em torno de artistas soteropolitanos, como BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna, Majur, Attooxxaa, Baco Exu do Blues, que emergiram e conquistaram visibilidade local e nacional nas últimas duas décadas (principalmente a partir de 2010), com trajetórias de disputas de questões sociais atreladas à cidade. No trabalho, enfrento as possibilidades de mudanças de lógicas opressoras relacionadas à música em seus imbricamentos com as concepções, os imaginários e construção de vínculos com a cidade. Realizo esse percurso a partir da contextualização radical (GROSSBERG, 2010) das relações entre a música e os territórios em Salvador, compreendendo vetores e formas de engajamentos afetivos expressos em discursos nos comentários e postagens em sites de redes sociais *online*, em matérias jornalísticas e também em *performances* em vídeos musicais e propagandas institucionais conectadas à música e aos artistas. Percebo, sobretudo, uma articulação de problemáticas acerca dos gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero, que passam por aproximações e questionamentos de valores e convenções sobre os gêneros musicais, as ideias de diversidade e periferia, disputas de visibilidade, reiterações e questões sobre essencialismos e reificações associadas aos territórios, assim como propostas de abertura dessas conexões.

Em um sentido amplo, as diversas relações entre as práticas em torno da música e dos territórios têm sido constantemente permeadas por disputas de artistas, bandas, seguidores, fãs, *haters*, jornalistas, produtores e demais sujeitos envolvidos. Tais processos, materializados em textos sonoros e enunciados nas músicas, *performances*, em vídeos musicais e outras produções audiovisuais, em produtos jornalísticos, na ocupação musical de espaços, em conversas co-presenciais e debates em sites de redes sociais *online*, atravessam, frequentemente, variados temas e objetos de afetos, produzindo, organizando, mobilizando sensibilidades, maneiras de ver e sentir os espaços, visões de mundo e imaginários. Nesse processo, os gêneros musicais e as construções de identidades ganham centralidade nos engajamentos, que, de formas distintas, podem dialogar, reiterar e/ou tensionar certas configurações de poder sobre questões étnico-raciais, de identidades de gênero, sexualidade, desigualdades sociais, como os diferentes espaços de circulação, as cenas musicais,

[1] Utilizo a expressão engajamentos afetivos para demarcar o caráter político dos afetos e, ao mesmo tempo, ajudar na clareza da concepção de afetos desenvolvida, como modos de engajamento, constituídos e organizados nas práticas discursivas e culturais, conforme Grossberg (1986, 1997, 2010, 2013, 2018).

referências de gosto e valores (JANOTTI JUNIOR; PEREIRA DE SÁ, 2018). Paralelamente, agenciamentos institucionais também são expostos por meio de políticas públicas, de peças e campanhas de publicidade e outros discursos. Há diferentes negociações, tipos de relação e possibilidades de disputas que articulam as interconexões entre música e territórios.

Destaco, desde já, que os engajamentos afetivos sobre a música em Salvador, enfatizados neste trabalho a partir da própria escolha do fenômeno abordado, do acionamento da emergência dos artistas e dos produtos audiovisuais, mobilizam os meus afetos na relação com a música e a cidade, como fã e consumidor de música e, ao mesmo tempo, interessado e engajado nas transformações das lógicas desiguais no espaço urbano de Salvador e no combate às opressões das mais diversas ordens. Assumo, portanto, que esta dissertação busca uma "reconstrução particular" (GROSSBERG, 1986) do contexto cultural e musical de Salvador, sem dúvida, múltiplo, complexo, contraditório, a partir das análises das formas de luta que expressam algum nível de resistência às estruturas cotidianas de poder nos territórios, seja em relação aos gêneros musicais, seja sobre as identidades étnico-raciais e de gênero, assim como dos seus imbricamentos. Um movimento intitulado por Lawrence Grossberg (2010), autor dos estudos culturais, como contextualização radical, que possibilita articular, desarticular e rearticular certas relações (de sentido, de poder) em contextos específicos[2]. Privilegio, assim, artistas, produtos, processos que me fazem ver potência de transformação e possibilitam construir aqui uma forma de luta, também afetiva, a partir de aproximações, alianças, entradas contextuais, levantando temas e problemáticas que interligam gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero. Tal movimento não significa que há uma pretensão analítica de propor uma espécie de modelo ou garantia de mudança. O interesse é colocar em cena, a partir dos meus afetos – me implicando nas escolhas, na escrita, nas análises, na relação com a música na capital baiana – a multiplicidade de relações possíveis entre música e territórios a partir da articulação de questões sobre gêneros musicais e identidades.

Nesse sentido, entendo que as transformações na música estão, muitas vezes, ligadas às disputas e mudanças de valores partilhados em (e na produção de) contextos específicos na relação com os territórios, que, por sua vez, implicam nas dinâmicas do poder

[2] O termo contexto ou a expressão "contexto específico/singular" aparece com dois sentidos predominantes ao longo do trabalho. Como sinônimo do próprio fenômeno da pesquisa, ou seja, aludindo às complexas relações entre a música e os territórios em Salvador – evidentemente em sua contingência, transitoriedade, contradições, ambiguidades e não como um "contexto coeso" ou descritivo. E, segundo, como o próprio produto desta dissertação, o seu resultado, que é "um contexto particular", por meio da contextualização radical e da articulação, desarticulação e rearticulação, das relações entre a música e os territórios em Salvador a partir de engajamentos afetivos de artistas, seguidores, fãs, jornalistas em discursos e produções audiovisuais.

(HAESBAERT, 2004, 2006, 2014). É possível observar essa discussão, mesmo que de modo rápido e simplificado, nas mudanças de um gênero como o jazz. Há uma matriz do jazz relacionada aos espaços públicos, tão difundida em documentários e biografias, enquanto uma expressão e afirmação dos negros diante do racismo nos Estados Unidos (HOBSBAWM, 2008). Percebe-se, no tempo, uma inserção no universo dos grandes teatros, programas de rádio e casas de espetáculo, que também vem acompanhada de uma mudança de valores que associa o gênero musical, por exemplo, a uma ideia de bom gosto. No Brasil, o jazz, inclusive, já é apropriado como um sinônimo de requinte musical, integrando a programação dos teatros e a base dos currículos de cursos de música popular nas universidades.

Outras disputas sobre a música e os territórios ocorrem no país há décadas, evidentemente com suas especificidades, relações e contextos. Discussões acerca da trajetória de movimentos e gêneros musicais que ligam territórios, sonoridades e classes sociais podem ser visualizadas na emergência da bossa nova, marcada por questionamentos sobre a sua identificação com bairros da zona sul do Rio de Janeiro, colocada em contraposição à autenticidade dos morros a partir do vínculo com matrizes culturais do samba nesses espaços. Por outro lado, na França, a bossa nova é intitulada de jazz brésilien, um indicativo de disputas na apropriação da bossa nova como uma modalidade de jazz específica do Brasil – apagando, por exemplo, tais matrizes do samba e dos morros, incluindo, evidentemente, as práticas de resistência às perseguições e violências do Estado brasileiro com a legislação e políticas, ao longo do tempo, que proibiam e coibiam manifestações com matrizes afro-brasileiras como a capoeira, as rodas de samba e os rituais de candomblé, entre elas a chamada “lei da vadiagem”. Já os artistas da tropicália defenderam a abertura de valores supostamente dominantes da música brasileira (TATIT, 2004) por meio da relação com o rock e da crítica a uma espécie de purismo defendido por alguns artistas, críticos e jornalistas em prol de uma ideia de música nacional e letras que deveriam ser necessariamente combativas e diretas contra a ditadura militar brasileira. Isso sem falar nas estratégias de constituição de uma ideia de nação, abarcando a música nacional e a educação musical, levadas a cabo por Getúlio Vargas no Estado Novo em projetos com Villa-Lobos (WISNIK, 1982).

Para citar casos mais recentes, é possível notar, na emergência do funk, em um contexto de violência e pobreza no Rio de Janeiro, uma perseguição pelo Estado, através da polícia, e uma estigmatização construída por uma parte da imprensa e da elite carioca. Bailes chegaram a ser interditados (e ainda são). Por outro lado, ocorre um processo, paralelo, de certa apropriação e incorporação dessas manifestações musicais em boites e casas de show na Zona Sul, sem que os frequentadores vivenciem essas mesmas situações. Ou o brega, no

Recife, que só há pouco tempo teve espaço na programação oficial do Carnaval, embora esteja fortemente presente no cotidiano da cidade há décadas. Todos esses fenômenos permitem levantar problemáticas sobre a música e os territórios e as suas transformações a partir de disputas, apropriações, estigmatizações, negociações que articulam outras questões.

Com a as apropriações e também a expansão das possibilidades de comunicação *online* nas últimas décadas, as disputas afetivas que interligam música e territórios vem se intensificando e atualizando, ganhando visibilidade e mobilizando afetos evidenciados em modos de engajamento políticos (GROSSBERG, 1997, 2010, 2018; GOMES; ANTUNES, 2019; FARIAS, 2018, 2019a; FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019). Ao mesmo tempo, os vínculos entre a música e os territórios têm sido foco de uma série de trabalhos, com diferentes entradas e abordagens, de pesquisadores da comunicação no Brasil[3].

No contexto cultural de Salvador, diversos artistas, a exemplo dos grupos BaianaSystem[4] e Attooxxaa[5], das cantoras e compositoras Larissa Luz[6], Luedji Luna[7] e Majur[8], do rapper Baco Exu do Blues[9], têm manifestado, de modo variado e com diferentes relações com gêneros musicais e territórios, posicionamentos e práticas políticas, com

[3] Dedicados à compreensão dos vínculos entre música e territórios a partir de estudos, por exemplo, acerca das configurações contemporâneas de cenas musicais (VLADI; ARGÔLO, 2020; QUEIROZ, 2019), de práticas musicais e disputas sobre formas de ocupação de espaços da cidade (JANOTTI JUNIOR e ALMEIDA, 2015; JANOTTI JUNIOR; ROLIM, 2019), relações entre gêneros musicais, subúrbios e engajamentos das comunidades negras (XAVIER, 2018). Publicada em 2018, a coletânea *Cidades Musicais* – organizada por Cíntia SanMartin Fernandes e Micael Herschmann e que reúne artigos de pesquisadores do campo de comunicação e música no Brasil – é reveladora não apenas da centralidade do tema, como também da diversidade, qualidade e profundidade das abordagens de questões sobre configurações e/ou apropriações de práticas musicais em espaços públicos, em políticas institucionais e/ou territorialidades urbanas, cenas e gêneros musicais. Paralelamente, apresenta trabalhos que discutem dimensões estéticas, políticas e valorativas que envolvem a música nas cidades.

[4] Criado em 2009, o grupo é composto por Russo Passapusso (voz), Roberto Barreto (guitarra baiana), Marcelo Seco (baixo) e Filipe Cartaxo (audiovisual). Nos shows, é acompanhado por dois DJs, um guitarrista e um percussionista. Tem três discos de estúdio – *BaianaSystem* (2009), *Duas Cidades* (2016) e *O Futuro Não Demora* (2019). Surgiu como um projeto temporário e logo conquistou visibilidade nacional com a faixa *Playsom*, que integra o game Fifa 16. Foi premiado no Grammy Latino com o disco *O Futuro Não Demora*.

[5] Banda formada por Rafa Dias (idealizador e produtor musical), Oz Bvng (voz, bateria e percussão), Raoni Knalha (voz) e Chibatinha (guitarrista). O grupo relaciona o pagode baiano com sonoridades eletrônicas.

[6] Ex-vocalista do Araketu, Larissa Luz é cantora e compositora. Tem três discos, *Mundança* (2012), *Território Conquistado* (2016) e *Trovão* (2019). Seu segundo álbum recebeu indicações ao Grammy Latino e ao Prêmio da Música Brasileira. Fez parte do projeto Aya Bass, junto com Xênia França e Luedji Luna.

[7] Cantora e compositora, Luedji Luna tem dois álbuns, *Um corpo no mundo* (2017) e *Bom mesmo é estar embaixo d'água* (2020). Dialoga, sobretudo, com sonoridades e gêneros afro-baianos, a exemplo do samba-reggae e do ijexá.

[8] Majur é uma cantora e compositora brasileira. Dialoga com sonoridades afro-baianas e o soul. Nascida no bairro do Uruguai, em Salvador, foi catadora de materiais recicláveis e teve sua carreira projetada a partir da participação em show de Liniker. A cantora que iniciou a trajetória musical no coletivo Soul Pretas, tocando em bares no bairro da Barra. Tem um EP, *Colorir* (2018), e gravou o single *AmarElo* com Emicida e Pabllo Vittar.

[9] Baco Exu do Blues, nome artístico de Diogo Moncorvo, é um artista ligado ao rap, com dois discos *Esú* (2017) e *Bluesman* (2018). O segundo foi eleito pela revista Rolling Stone como o melhor do ano. O vídeo musical homônimo conquistou o Grand Prix na categoria Entretenimento para Música de Cannes Lion 2019. Os seus fãs são frequentemente chamados de "facção carinhosa".

recorrência, sobre a cidade e a música local em discursos, produções audiovisuais, e também motivado a expressão de afetos e controvérsias entre seguidores (fãs, *haters*), apresentados em discussões no Facebook e YouTube, e jornalistas, em textos em jornais e sites sobre música.

Argumento, nesta dissertação, que a emergência desse fenômeno tem como base os afetos organizados e suscitados, nas interações com os artistas e os territórios, em relação aos gêneros (*genre*) musicais (sobretudo axé-music, pagode, rock, rap, eletrônico) e audiovisuais (como videoclipes, propaganda institucional ou publicidade) e às construções identitárias e de pertencimento, sejam sobre identidade de gênero (*gender*) e questões étnico-raciais, sejam nos diferentes vínculos com a cidade. Isso acontece enquanto tornam-se explícitos discursos, assentados, mormente numa perspectiva econômica, sobre uma diminuição progressiva de presença e força[10] do modelo de negócio[11] do Carnaval dominante em Salvador entre os anos 1990 e o início dos 2000, ao mesmo tempo em que a cidade recebe intervenções e iniciativas que vão de reformas, projetos até campanhas publicitárias, principalmente da Prefeitura e de empresas privadas, a partir do recebimento do título *City of Music* da Unesco[12]. Além disso, ações que visam promover Salvador enquanto "cidade criativa", ligada ao selo da Unesco, ou "*cidade resiliente*", presentes no plano *Salvador Resiliente*[13], da Prefeitura, inserem novos conceitos na discussão acerca da cidade, que atravessam as disputas sobre os vínculos entre a música e os territórios da capital baiana.

---

[10] Reportagens têm abordado, desde o início desta década, o tema "crise do axé-music". Disponível em: <http://trabalhosujo.com.br/30-anos-de-axe-music-crise>; <www.atarde.uol.com.br/muito/noticias/1538715-a-axe-music-enfrenta-sua-grande-crise">; Acesso em: 8 de agosto 2018.

[11] Miguez (2008) denomina este modelo de Carnaval-negócio e explica que a organização da festa é pautada por dinâmicas típicas do mundo dos negócios, priorizando a venda de produtos, a expansão do turismo e o lucro empresarial. Esse modelo foi ganhando contornos mais nítidos com o crescimento do axé-music.

[12] O título *City of Music* (Cidade da Música), concedido a Salvador pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), se configura como uma modalidade ou selo das cidades criativas, que, por sua vez, se inserem, em geral, em uma perspectiva neoliberal e/ou neodesenvolvimentista (FERNANDES; HERSCHMANN, 2018). Na descrição de Salvador no site oficial do projeto, fica evidente, em trechos variados, tais perspectivas: "Salvador é mais conhecida por seu carnaval. [...] Estima-se que esse grande evento represente mais de US$ 248 milhões em transações financeiras. [...] o carnaval baiano tem sido responsável por promover a indústria musical local em escala internacional, com um aumento [...] de parcerias multiníveis, tal como oportunidades de emprego. A cidade, na qual a economia criativa envolve diretamente o setor musical, colocou a música no centro dos seus planos de desenvolvimento social e econômico" (CITY OF MUSIC, tradução nossa). Disponível em: <https://citiesofmusic.net/city/salvador/>. Acesso em: julho de 2019.

[13] O Plano Salvador Resiliente, da Prefeitura de Salvador, é exposto como o "desenvolvimento de estratégia de resiliência que contribui com iniciativas que alinham diferentes atores para cooperar com novos projetos e revigorar ações existentes. Segundo o documento, "A Estratégia de Resiliência de Salvador foi construída a partir do conceito contemporâneo de cidade que inclui na sua gestão os componentes ambiental, social, econômico e urbanístico." A "Estratégia" é considerada "inovadora por incluir o dividendo da resiliência com o valor sistêmico nas soluções a serem adotadas.". Abarca 5 pilares, que, segundo a apresentação oficial: devem guiar as iniciativas: 1) cultura e múltiplas identidades; 2) comunidade saudável e engajada; 3) economia diversificada e inclusiva; 4) cidade informada e governança inovadora; 5) transformação urbana sustentável. Ver: <www.salvadorresiliente.salvador.ba.gov.br/#estrategia>. Acesso em: fevereiro de 2020.

Visualizo, portanto, um processo com uma dimensão coletiva que, embora não esteja aparentemente ou necessariamente articulada, mobiliza e expressa afetos e instiga disputas entre seguidores (fãs, *haters*, ouvintes), de jornalistas em Salvador e outros estados, e dos próprios artistas em músicas, produções audiovisuais e discursos variados. Dessa maneira, os territórios (HAESBAERT, 2014) – a própria conformação material, os discursos e imaginários acerca de Salvador – se mostram como uma dimensão crucial, imbricada em processos comunicacionais, desses engajamentos afetivos por meio da escolha e da maneira de enfatizar certos espaços, das apropriações audiovisuais dos territórios, dos enunciados produzidos sobre a cidade em suas diferentes formas e configurações.

As minhas relações afetivas com esses artistas, com os territórios de Salvador e também os engajamentos deles na relação entre a música e a cidade, tal como as disputas de jornalistas e seguidores (ouvintes, fãs, *haters*), que entrecruzam gêneros musicais, as construções étnico-raciais e às identidades de gênero, me levaram aos problemas de pesquisa centrais (e complementares) levantados nesta dissertação, a saber: como as disputas afetivas e as territorialidades produzidas em torno de (e por) artistas soteropolitanos, como BaianaSystem, Attooxxaa, Luedji Luna, Larissa Luz, Majur e Baco Exu do Blues, estão entrelaçadas aos gêneros musicais e às identificações étnico-raciais e de gênero em Salvador? De que maneira esses processos, por meio de tais disputas afetivas mobilizadas e expostas na escolha de enfatizar certos espaços da cidade em enunciados e produções audiovisuais, em discursos de críticos em veículos jornalísticos e sites sobre música e de seguidores em debates no Facebook e no YouTube, confrontam relações de poder dominantes e/ou opressoras étnico-raciais e de gênero (*gender*)? Por último, como artistas, jornalistas e seguidores (fãs, *haters*) interagem com gêneros musicais e diferentes contextos e temporalidades, a partir do acionamento de matrizes ligadas à música na capital baiana?

Considerando as questões apresentadas, interligadas e que resultam da minha aproximação com o fenômeno, das experiências como fã de alguns dos artistas, como o BaianaSystem e Luedji Luna, no reconhecimento da potência e/ou limites de algumas trajetórias, nos meus interesses e engajamento próprios em processos que envolvem a transformação da música e da cidade e no exercício da contextualização radical (GROSSBERG, 2010), compreendo os engajamentos afetivos relacionados à música e aos territórios da cidade de Salvador entre 2015 e 2020 – mesmo período de maior ampliação de visibilidade desses artistas e das discussões em torno da cidade no meio musical em perspectiva crítica – em seus aspectos culturais, comunicacionais e políticos, tendo como foco a reflexão sobre as condições de possibilidade de mudanças culturais.

Noto que as disputas afetivas que entrelaçam música e territórios em Salvador, promovidas por diferentes artistas e por outros sujeitos, também vem ganhando relevância nacional por meio da discussão do que é "música baiana". Na *Semana Internacional de Música de São Paulo* (SIM SP – 2017), por exemplo, ocorreu um debate, intitulado "*Um gênero musical chamado Bahia*"[14], cujo objetivo, exposto no material de divulgação, foi o de pensar os caminhos atuais da música no estado – o que acaba, amiúde, sendo construído como uma metonímia do contexto de Salvador[15]. O evento teve a participação de Larissa Luz, Baco Exu do Blues, Giovani Cidreira e mediação do jornalista e produtor Luciano Mattos. Nesse processo de projeção, a cidade também recebeu o já citado título de *Cidade da Música* da Unesco, em 2016, e tem sido o centro de outras disputas institucionais[16], por governos e empresas, sobre a sua música e os seus territórios, frequentemente visando a fortalecer a economia e o turismo. Já no início de 2020, durante o início da pandemia do coronavírus, a Fundação Gregório de Mattos, órgão vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e Turismo da Prefeitura de Salvador, promoveu uma live com a cantora Juliana Ribeiro para discutir o tema "*Salvador: cidade da música*"[17].

Simultaneamente, reportagens, em Salvador e em outros estados, referem-se à emergência desse conjunto de artistas como um movimento de "renovação" da música da cidade, após décadas de dominação do axé-music e da indústria do Carnaval. Na matéria "*Grupos de Salvador se espalham pelo Brasil misturando ritmos regionais e beats eletrônicos*"[18], publicada no jornal O Estado de São Paulo, o BaianaSystem é citado como "[...] farol (não necessariamente pioneiro)" do processo de transformação do contexto musical, mas também "[...] apenas a ponta do iceberg de uma movimentação que há pelo menos duas décadas existe no subterrâneo da cidade [...]" (SOBOTA, 2018). A cantora e compositora Larissa Luz é mencionada como integrante importante desse movimento. Os territórios, em articulação com gêneros musicais, aparecem como centrais na sua emergência, com recorência acionados em discursos: "Dois elementos centrais parecem reunir nomes diversos [...]: música eletrônica e cultura periférica de Salvador" (SOBOTA, 2018).

---

[14] Disponível em: <www.facebook.com/simsaopaulo/posts/1545714382186947>. Acesso em: 23 de agosto 2019.
[15] Considero importante ter em vista que, quando se fala em "música baiana", como uma metonímia do contexto de Salvador, evidenciam-se relações de poder que colocam Salvador no centro da música, produzindo apagamentos de outros territórios, regiões e também de artistas e gêneros musicais.
[16] No período que antecedeu o Carnaval de 2018, a prefeitura e o governo do Estado colocaram outdoors pela cidade divulgando os artistas e blocos sem cordas que estavam apoiando e/ou financiando. Já seus representantes (governador, prefeito) manifestaram posições sobre a música da cidade e os rumos do festejo.
[17] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=fLKvv85WkT4>. Acesso em: 28 de abril 2020.
[18] Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,grupos-de-salvador-como-o-attooxxa-se-espalham-pelo-brasil-misturando-ritmos-regionais-e-beats-ele,70002172697>. Acesso em: dezembro 2019.

Embora a ideia de cultura periférica seja convocada, muitas vezes, como um contraponto ao axé-music, vale destacar, já aqui, que o axé-music não se resume à indústria do Carnaval ou ao Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008) e que a emergência do axé-music – mesmo que ainda não nomeado dessa forma – está ligada a bairros como Liberdade (Ilê Aiyê e Muzenza), Itapuã (Malê Debalê), Pelourinho (Olodum), Periperi (Ara Ketu) (GUEREIRO, 2000), além de trabalhadores e compositores negros que também se vinculam ao gênero musical. Além disso, a relação dos blocos afro com a própria indústria do axé-music nunca foi permanentemente estável, pelo contrário, envolveu negociações, aproximações, distanciamentos e, sobretudo, disputas.

Em outra perspectiva, alguns veículos jornalísticos, em diferentes estados, destacam um processo de resistência política relacionado à música na cidade, como aponta a matéria "*Capital do Verão: Salvador vira centro de resistência política*"[19], publicada no site Carta Capital. O jornalista afirma que "[...] a capital baiana vive um novo ciclo[20] que é referência para a classe artística do país. Não apenas em termos de uma "indústria da alegria e do prazer", do turismo folclórico e predatório, mas da cultura enquanto movimento de pensamento e expressão" (DIAS, 2019). Também cita artistas, a exemplo de Hiran e Majur, como "representantes LGBTs na nova cena musical brasileira – um deles do rap"; o projeto Aya Bass, de Larissa Luz, Xênia França e Luedji Luna, "que resgata músicas de artistas negras. Uma resposta ao racismo estrutural da axé-music, que sempre deu destaque às cantoras brancas" (DIAS, 2019). Ou seja, há vinculações, presentes na reportagem, da música e dos territórios da cidade que convocam questões de gêneros musicais e das identidades étnico-raciais e de gênero. Ao mesmo tempo, são citadas problemáticas que atravessam o turismo e o que chama de gentrificação de festas populares e de largo em Salvador. Questões que atravessam o público e o privado, as ruas e os clubes, as avenidas e camarotes, e que devem ser consideradas a partir dos seus entrelaçamentos histórico-temporais[21].

---

[19] Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/guia-negro/capital-do-verao-salvador-vira-centro-da-resistencia-politica/>. Acesso em: janeiro de 2020.

[20] No trabalho como um todo, inspirado nos trabalhos de Raymond Williams e nos diálogos constantes com Itania Gomes (2011, 2011a), problematizo tanto ideias de linha do tempo da música na cidade (constituídas por relações causais redutoras), como noções de ciclos, que expressam lógicas de garantias (o fenômeno como dado a partir de uma suposta observação empírica) e, concomitantemente, apagam a complexidade das estruturações e relações de poder, as suas continuidades e descontinuidades, assim como o embaralhamento das distintas temporalidades que permeiam processos culturais, sociais e políticos.

[21] Vale lembrar que, décadas antes da emergência desses artistas, blocos como Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê, vinculados ao axé-music, encamparam disputas, nos anos 1970 e 1980, sobre as possibilidades de um Carnaval popular fora dos clubes elitizados, como o Clube Bahiano de Tênis, e com histórico de práticas institucionalizadas de racismo, além de segregação de classe social. Além disso, sobre esse processo, Guerreiro (2000) sublinha, inclusive, que existiam questionamentos, rivalidades e disputas de valores entre os blocos de

Já Baco Exu do Blues, que conquistou visibilidade em Salvador e no cenário brasileiro do rap em 2016 – quando lançou a faixa *Sulicídio*, ao lado do rapper pernambucano Diomedes, na qual critica a desigualdade de visibilidade e investimento entre os rappers do Sul e do Nordeste – suscita discussões que passam por perspectivas sobre as masculinidades no rap a partir da ligação com questões étnico-raciais e a chamada periferia de Salvador nos discos *Esú* (2017) e *Bluesman* (2018). As suas relações com o gênero rap e com ideias de periferia também são frequentemente problematizadas e geram discussões entre seguidores (fãs e *haters*) e também entre críticos e jornalistas de sites de música. Uma parte das suas músicas é considerada por fãs como *love songs* não autênticas do gênero musical e da quebrada, enquanto a sua legitimidade no gênero é muitas vezes questionada por uma suposta falta de origem no chamado gueto ou na favela, como expressa o jornalista Danilo na matéria "*Baco Exu do Blues, mas na rua né não*"[22]: "Baco [...] é a grande Black Fraude do ano, compre um disco de rap e leve um playboy com a máquina da industria cultural a seu favor. Novela anti escravidão da Globo, música de protesto direto do playground".

No mesmo texto, o autor ainda afirma que o artista não tem legitimidade para atuar no rap e entra em uma discussão valorativa sobre o gênero musical e a cultura do hip hop a partir do trabalho do rapper soteropolitano, afirmando: "A música rap e a cultura hip hop valorizam a verdade no sentindo existencial [...] o artista em questão não tem onde ancorar os seus arroubos de grandeza a não ser no reconhecimento do Multishow ou de um público consumidor, por que na rua né não". Ou seja, há engajamentos afetivos que ligam a música e os territórios, articulando os eixos dos gêneros musicais e das identidades étnico-raciais e de gênero na capital baiana.

Em estudos antes desenvolvidos, tenho trabalhado com a hipótese de que, numa dimensão ampla da música no contexto contemporâneo, as disputas, as tentativas de definição e de denominação de gêneros musicais, muitas vezes, estabelecem íntimos diálogos com os territórios no Brasil e mundo afora: música baiana, rock gaúcho, samba do Recôncavo, funk carioca, rap nordestino, música jamaicana, rock inglês, entre outras (FARIAS, 2018, 2019). Isso frequentemente ocorre numa lógica de identificação e enquadramento entre os territórios físico e material e as suas práticas musicais, ou de construção de ideias essencializadas de diversidade (ou no correlato soteropolitano de "baianidade"), como aparece nas próprias denominações. Compreender, portanto, a mobilização de afetos e engajamentos na música e

---

Carnaval, entre os anos 1980 e 1990, sobre os seus bairros de origem – se estavam associados à classe média, à chama periferia ou à classe alta.

[22] Disponível em: "https://oganpazan.com.br/baco-exu-do-blues-blvesman/". Acesso em: janeiro de 2020.

nos territórios[23] nos últimos anos, que atravessam outras questões, a exemplo de identidades de gênero, temas étnico-raciais e até mesmo as cenas musicais, me instiga a pensar em processos comunicacionais e na sua potência de transformação cultural e social enquanto ainda estão acontecendo (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2011a; GOMES e ANTUNES, 2019), algo caro aos estudos culturais, à comunicação e ao campo de estudos em comunicação e música, e central na compreensão do lugar da comunicação em mudanças sociais.

Nesse sentido, as tessituras urbanas, que não se restringem aos bairros, ruas e avenidas e lugares da cidade, e os territórios vinculados à gêneros musicais, em suas dimensões materiais e simbólicas, as produções audiovisuais (vídeos musicais, *teasers*, propagandas institucionais, filmes), a apropriação dos espaços e os discursos são fundamentais nesses processos de disputa. Tendo, então, como horizonte, o entendimento das vinculações entre música e territórios em (transformações de) processos comunicacionais, importam na pesquisa tanto as regularidades e descontinuidades de discursos e formações discursivas (FOUCAULT, 1987, 2014a, 2014b, MITTEL, 2001), as reiterações e mudanças de convenções na música e no audiovisual, quanto as próprias construções territoriais e os modos de apropriação dos territórios – sem entender a materialidade da cidade como um texto, imparcial ou, nos termos de Michel Foucault (2013), como a superfície retangular de uma folha de papel em branco (FOUCAULT, 2013)[24]. É possível perceber mudanças de valores, de práticas e disputas nas cidades contemporâneas.

Emergem, nesses processos, articulações com as cenas musicais[25], as tessituras urbanas e as suas construções simbólicas, a exemplo das dicotomias de periferia e centro, periferia e elite ou "cidade alta e cidade baixa" no contexto cultural e histórico de Salvador, às distinções de classe e perfil atribuídas às bandas, aos artistas e aos públicos, os valores, as lutas e as relações de poder. Assim, acredito que a territorialização da música em disputas de gênero musical, identidades de gênero e questões étnico-raciais, pode ser uma maneira de refletir também sobre a potência dos afetos em engajamentos desenvolvidos localmente,

[23] Certos fenômenos musicais são associados a bairros, países, regiões e cidades há muitas décadas. Em vez de discutir se um modo de fazer música é exclusivo ou não de um determinado espaço, me interessa questionar as essencializações e os jogos de interesse camuflados ou explícitos nessa vinculações entre música e territórios, que envolvem processos comunicacionais, tal como compreender como a música em ligação com territórios organiza afetos, engajamentos políticos, maneiras de ver e perceber os espaços e disputas de valores.

[24] Em uma das primeiras cenas do documentário *Foucault Por Ele Mesmo*, o filósofo afirma que "nós não vivemos num espaço neutro, plano. Nós não vivemos, morremos ou amamos no retângulo de uma folha de papel. Nós vivemos, morremos e amamos num espaço enquadrado, recortado, matizado [...]" (FOUCAULT, 2003, tradução nossa).

[25] Como chama a atenção Tobias Queiroz, é necessário refletir e avaliar tal conceito no contexto brasileiro, dedicando um cuidado e mesmo evitando uma generalização que reproduz ou aplica uma noção de cena musical a qualquer cidade do mundo partindo de uma concepção do Norte-Global (QUEIROZ, 2019).

mesmo que extrapolem os limites de delimitação geográfica de fronteiras num contexto de forte hibridização cultural (CANCLINI, 2005) e de circulação rápida e extensa de informações – o que, aliás, também pode contribuir para pensar em partilhas, recorrências de características de processos e fenômenos de modo mais amplo.

Destaco que os desdobramentos da pesquisa que resultou na monografia *Disputas afetivas políticas em torno do BaianaSystem: gêneros, territórios e experiências no contexto de Salvador-BA*, também orientada pela Prof.ª Dr.ª Itania Gomes e desenvolvida como trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação com habilitação em Jornalismo na Faculdade de Comunicação (Facom) da Universidade Federal da Bahia, foram fundamentais nas questões levantadas nesta dissertação. No estudo anterior, compreendo que o entrecruzamento dos eixos dos gêneros musicais, dos territórios e das experiências se faz presente nas disputas afetivas políticas de fãs do grupo soteropolitano BaianaSystem no Facebook e no YouTube, agenciando questões de classe, étnico-raciais, a distinção e a construção dos perfis do público e das suas diferentes *performances* nos shows.

A participação no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), sob a coordenação da Profª. Drª. Itania Maria Mota Gomes – vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom Ufba), foi fundamental na interlocução sobre a pesquisa e, principalmente, na dimensão coletiva do trabalho intelectual. A participação no Tracc possibilitou um maior aprofundamento, a organização de ideias e uma rotina de trocas de conhecimento, através de debates e reflexões sobre as inter-relações entre afetos, cultura, comunicação, política, música, território, além de outros temas. Assim, esta dissertação se inscreve no conjunto de pesquisas e reflexões desenvolvidas no Tracc que compreende transformações em processos comunicacionais, audiovisuais e discursivos contemporâneos.

Também colaboraram muito para o amadurecimento das discussões sobre processos comunicacionais, audiovisuais e territórios, a apresentação de trabalhos e a interlocução com outros pesquisadores com a participação em eventos da área e na produção de artigos, em parcerias[26] no âmbito do PósCom/UFBA e interinstitucionais, através das ligações com a

[26] Ao longo do mestrado, produzi os artigos *Tantas cidades: experiências e disputas discursivas a partir da música do BaianaSystem, em Salvador-BA* (2019), publicado na revista Logos, da UERJ, e *Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador* (2019), na Eco-Pós, da UFRJ, ambos com o Prof. Dr. Jorge Cardoso Filho; também tive a oportunidade de apresentar e publicar o artigo *Xô falar, Salvador: uma análise de afetos, engajamentos e da construção de territorialidades a partir do BaianaSystem*, nos anais do Intercom 2019; e apresentar e publicar *Música constrói gênero? Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero* (2020), este em parceria interinstitucional com Morena Melo Dias (mestranda, UFPE), nos anais da Compós 2020, que dialogam, a partir da comunicação, com temas relacionados aos territórios e às identidades. Além disso, apresentei, junto com a Prof.Drª. Itania Maria Mota Gomes, Thiago

Rede de Grupos de Pesquisa Historicidades dos Processos Comunicacionais e com o campo de comunicação e música. Além disso, as disciplinas da linha de pesquisa Culturas da Imagem e do Som, realizadas no mestrado, foram importantes na construção desta pesquisa, sobretudo na discussão sobre cultura, imaginários, territórios, identidades e afetos.

Nesta dissertação, busquei avançar nas investigações realizadas sobre a ligação música, afetos e territórios e entender de que maneira as disputas afetivas, identificadas na emergência desses artistas, situam-se numa dimensão mais abrangente do contexto musical de Salvador e da própria capital baiana, envolvendo outras questões sobre gêneros musicais, identidades étnico-raciais e de gênero. Um movimento que foi feito a partir dos meus afetos na relação com os artistas convocados e na expressão de engajamentos afetivos não só em discursos de fãs, mas também de jornalistas, dos próprios artistas, em produções audiovisuais, músicas e demais formas de apropriação e disputa da cidade e por transformação de lógicas desiguais e opressoras.

PERCURSOS E ESCOLHAS

Como explicitei, esta dissertação tem como principal objetivo o entendimento dos engajamentos afetivos sobre as conexões entre a música e os territórios na cidade de Salvador. O período compreendido ao longo do trabalho não foi delimitado previamente, embora as análises desenvolvidas estejam mais focalizadas na segunda metade da última década (anos 2010), especificamente entre 2015 e 2020, o que resulta, por um lado, do aprofundamento da minha ligação e maior envolvimento com essas disputas afetivas, digamos assim, contemporâneas – como jornalista, pesquisador[27], ativista – em torno da música e dos territórios em Salvador, a partir de relações com os artistas e bandas convocadas no trabalho. Por outro, relaciona-se à amplificação dos engajamentos afetivos expressos em suas próprias trajetórias – em vídeos musicais, shows, participação em programas de televisão, entrevistas–, e em debates de seguidores em redes sociais *online* e matérias em jornais e sites sobre música. Com base no levantamento dessas materialidades, busquei identificar as recorrências de questões – expressas em discursos diversos, postagens em sites de redes sociais *online*, em vídeos musicais, propagandas institucionais, músicas, em *performances* que evidenciam

---

Ferreira e Paula Janay, o texto *Afeto e Crise no Tempo*, e o artigo *Territorialidades e masculinidades em catástrofe: disputas étnico-raciais em Baco e Djonga*, em parceria interinstitucional com Rafael Andrade e Juliana Gonçalves, doutorandos da UFMG, em eventos da rede Historicidades dos Processos Comunicacionais.

[27] Artigos desenvolvidos e apresentações realizadas em congressos, assim como discussões no Tracc e na Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais, ao longo da pesquisa, me ajudaram a perceber recorrências, explorar tais questões e aprofundar as discussões sobre engajamentos afetivos, enquanto expressão de territorialidades, na cidade de Salvador (FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019; FARIAS, 2019; SOARES; FARIAS; ANDRADE, 2020).

modos de apropriação dos espaços na relação com a música. Daí percebi a regularidade dos engajamentos afetivos que interligam gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gênero, como já apresentei anteriormente.

Compreendo, então, as questões que entrecruzam gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero como eixos afetivos (GROSSBERG, 1997, 2010, 2018) que organizam e mobilizam os engajamentos de artistas, fãs, jornalistas e agentes institucionais sobre os vínculos da música com territórios em Salvador. Tais engajamentos configuram-se como afetivos na medida em que articulam o campo das sensibilidades e, ao mesmo tempo, revelam valores, visões de mundo, concepções sobre os artistas, a música e a cidade. Tais eixos não são tomados como os únicos aglutinadores de problemáticas sobre a música e os territórios, mas foram escolhidos tanto pela recorrência observada no mapeamento, como por evidenciarem algumas discussões importantes sobre os entrelaçamentos afetivos de música-territórios-identidades.

O percurso de pesquisa e o vínculo com o fenômeno, tal como minhas perspectivas afetivas e políticas, somados às questões formuladas, me levaram a uma escolha teórico-metodológica ancorada nos estudos culturais, considerando a contingência dos processos da cultura (GROSSBERG, 2010) e à necessidade de ampliar os diálogos e possibilidades a partir das problemáticas enfrentadas em contextos culturais específicos. Além disso, coloco como desafio político e metodológico a compreensão das mudanças culturais em processo, ou seja, enquanto estão ocorrendo, sem cair na fugacidade das análises apressadas, garantidas e/ou resolutivas, que deixam de olhar para a complexidade e a mutabilidade dos contextos e para a dimensão de totalidade dos processos comunicacionais e culturais.

No primeiro capítulo, as discussões sobre afetos, cultura e identidade, que perpassam todo o trabalho, são aprofundadas e desenvolvidas a partir de diversos autores, com destaque para Lawrence Grossberg (1997, 2010, 2018) e matrizes latino-americanas e inglesas dos estudos culturais. Entre em diálogo com autores como Raymond Williams, Jesus Martín-Barbero, Stuart Hall e o próprio Grossberg, para refletir sobre como os estudos culturais constroem um modo de trabalhar com esses três conceitos, em suas interligações, e as questões de identidades, representação, poder, discursos e multiplicidade. Proponho, então, a construção de uma constelação de conceitos (HAESBAERT, 2014) para enfrentar as questões que interconectam afetos, música e territórios. Articulo a constelação de conceitos à prática teórica, metodológica e política da contextualização radical (GROSSBERG, 2010), articulando, desarticulando e rearticulando das relações estabelecidas por artistas, jornalistas e

agentes institucionais, fazendo uma reconstrução particular (GROSSBERG, 1986) do contexto musical em Salvador entre 2015 e 2020.

A minha escolha de discuti-los logo no primeiro capítulo deve-se, portanto, à necessidade de construção e apresentação do modo de olhar o fenômeno, guiado pela contextualização radical (GROSSBERG, 2010), e que permeia todas as etapas da pesquisa, da formulação da questão aos caminhos da análise, como será visto.

Tal movimento foi importante para o adensamento do debate sobre problemáticas acerca dos afetos, conforme Grossberg (1984, 1997, 2010, 2018), para o qual são constituídos e organizados nas e por meio das práticas discursivas e culturais, e das identidades, que atravessam as relações entre música e territórios em Salvador, manifestadas em engajamentos dedicados, por exemplo, ao que é a música da cidade, à suposta crise do axé-music ou do modelo Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008), nas tentativas de essencialização de uma ideia de identidade soteropolitana ou de periferia ou "música da periferia', nos discursos que evidenciam tentativas de cristalizações dos gêneros musicais ao defender a sua constituição apenas por suas características sonoras ou por raízes territoriais, assim como os reforços e questionamentos de visões dominantes sobre a música (na) e a cidade. Essas questões são evidenciadas nas práticas, discursos e produtos em torno da ligação entre música e territórios em Salvador, que, como percebido durante a pesquisa, configuram engajamentos e permeiam a cultura, entendida enquanto modos de vida, na acepção de Raymond Williams (1979), e organizam, mobilizam e evidenciam afetos, agenciando identificações, diferenciações e disputas discursivas e de poder.

Para a realização desse caminho teórico-metodológico e da construção da constelação de conceitos, aciono autores marxistas, como Antonio Gramsci, pós-estruturalistas, a exemplo de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, entre outros, muito importantes para as reflexões sobre poder, os conceitos e as identidades. Partilho com esses autores a compreensão da necessidade de tomada de posição ao longo do trabalho sobre a abertura das relações de poder, de sentido, e o compromisso ético e político com a transformação social. Uma abertura, no caso deste trabalho, das interconexões entre música e territórios para as multiplicidades que configuram as condições de possibilidade da transformação. Faço um percurso em que, tendo como base os estudos culturais, constrói vetores de interlocuções com filósofos pós-estruturalistas e também com matrizes e formações marxistas dos estudos culturais, principalmente o pensamento do filósofo e cientista político Antonio Gramsci. Tal caminho é baseado em duas noções centrais para o trabalho: a contextualização radical, formulada por Grossberg (2010) como uma prática teórica, metodológica e política que

demanda o mapeamento e a articulação e rearticulação das relações de sentido e de poder, incluindo as noções acionadas na pesquisa, para a construção de outros contextos possíveis, ou para "contar melhores histórias", e a constelação de conceitos, apropriada pelo geógrafo Rogério Haesbaert (2014), a partir da noção de Deleuze e Guattari, como um conjunto de ferramentas necessárias aqui para enfrentar as questões que permeiam a cultura, a comunicação, os afetos, a música e os territórios.

Assim, desenvolvo, logo no primeiro tópico do capítulo, os debates dentro do marxismo acerca da infraestrutura e superestrutura até o entendimento dos estudos culturais sobre a cultura, em Raymond Williams. Essa recuperação foi importante, num certo sentido, para tensionar as perspectivas que enxergam a música apenas sob a lógica da economia, da produção ou da classe, numa argumentação determinista de que os rumos da música e da cidade seriam consequência das dinâmicas econômicas – o que ampara a ideia de que o axé-music é apenas uma indústria do entretenimento ou que a crise do axé-music é meramente econômica. E, por outro, para evidenciar o compromisso político dos estudos culturais – que envolve o seu entendimento particular de cultura – com a transformação social, além da centralidade da comunicação nesse processo.

Em seguida, aprofundo o debate sobre contextualização radical, tendo no horizonte entender as dinâmicas culturais e suas diferentes ligações dentro de um todo social e as possibilidades de construção de outros contextos (GROSSBERG, 2010). A contextualização radical perpassa o trabalho como um todo, na elaboração das questões de pesquisa à rearticulação das conexões entre música e território em Salvador a partir dos engajamentos afetivos dos artistas. Articulo tal discussão às compreensões dos filósofos pós-estruturalistas Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, apropriadas também pelo geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert em suas pesquisas, acerca dos conceitos, compreendidos não apenas como uma representação verificável e/ou essencializada de um fenômeno, mas como ferramenta de multiplicidade fundamental na construção de outras teias de relações e contextos.

O tópico seguinte avança no debate sobre os conceitos abordando questões sobre identidade e representação nos estudos culturais. Tal movimento é feito a partir de autores como Hall (1997, 2016) e Gomes e Antunes (2019), em diálogo com a ciência política (MOUFFE, 2015), o pós-estruturalismo (SILVA, 2000) e os estudos *queer* (LOURO, 1997; BUTLER, 2004, 2010, 2015), para a construção de uma perspectiva anti-essencialista das identidades – que enfatiza os processos de identificações e diferenciações, as heterogeneidades e as alianças afetivas (conexões), e possibilidades de construção de multiplicidades a partir das conexões de música e territórios.

Desenvolvo, no último tópico do primeiro capítulo, a concepção sobre afetos, como modos de engajamento, organizados, mobilizados e articulados em discursos e contextos culturais específicos, com base no trabalho de Grossberg (1997, 2010, 2018), apresentando os seus percursos de desenvolvimento da noção, em sua ligação com a música, especificamente o rock, e em seu trabalho de contextualização radical do cenário político dos Estados Unidos após a eleição de Donald Trump, em 2016. São discutidas também as suas aproximações com estrutura de sentimento, hipótese de análise cultural de Raymond Williams. Ambas ajudam, de maneira articulada, na compreensão das transformações das relações entre música e territórios a partir das questões e dos acionamentos de elementos – configuradores de distintas temporalidades ligadas à música em Salvador – mobilizados nos engajamentos dos artistas que interligam gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gênero. Aprofundo, posteriormente, as reflexões, sobre as disputas identitárias, as ecologias de pertencimento (GROSSBERG, 2010, 2018) e os imbricamentos recíprocos de territórios, gêneros musicais e identidades a partir de engajamentos afetivos enquanto territorialidades.

No segundo capítulo, compreendo a emergência, conforme Raymond Williams (1979) e Gomes (2011a), de afetos e disputas que conectam – em distintas temporalidades (WILLIAMS, 1979) – territórios, gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gênero em Salvador (e também com base nos meus próprios afetos na relação com artistas convocados). Dessa maneira, discuto algumas problemáticas em torno das múltiplas crises e as disputas sobre a própria concepção de crise (Qual é a crise? Quem estabelece a crise? O que a crise coloca em xeque e como questão?), que atravessam as dimensões do cultural, do econômico e do social. Problematizo, assim, ideias de crise que são amparadas em construções de ciclos fechados, que não enxergam transitoriedades, continuidades, rupturas. Argumento que o entendimento da totalidade desses processos (culturais, econômicos, sociais) pressupõe considerar, nas análises de processos comunicacionais em torno da música e da cidade, os territórios para além do âmbito material, ecoando a concepção de Haesbaert (2014) dos territórios materiais e simbólicos, assim como das territorialidades que podem promover aberturas e construir multiplicidades.

Em diálogo com tal linha de pensamento sobre os territórios, convoco a acepção de gênero musical (genre) como categoria cultural (JANOTTI JUNIOR; PEREIRA DE SÁ, 2018; BRACKETT, 2016; GOMES, 2011), ou seja, do gênero musical como uma construção virtual e provisória, portanto não estável, em constante disputa e que extrapola os níveis textual e material, embora estes também façam parte da sua constituição, em articulação com outras pesquisas realizadas por mim (FARIAS, 2018; FARIAS, 2019a; FARIAS; CARDOSO

FILHO, 2019; DIAS; FARIAS, 2020) e diversos trabalhos do campo da comunicação e música, a exemplo de Janotti Junior (2003) e Janotti Junior e Pereira de Sá (2018). Assim, os lugares (instáveis) dos gêneros musicais, como o axé-music, o rock, o pagode e o rap, em Salvador, assim como do próprio Carnaval de Salvador nas conexões com esses gêneros musicais, também são discutidos nesse item.

Entendo, nesse caminho, modos como os vínculos entre territórios e gêneros musicais organizam relações com as construções de identidades em Salvador. Na sequência, percebo como territorialidades pretensamente dominantes sobre a cidade e as identidades, étnico-raciais e de gênero, bem como as premissas que ancoram as suas manifestações, podem ser colocadas em questão a partir dos engajamentos afetivos de artistas em músicas, *performances* em vídeos musicais, formações discursivas expressas em enunciados diversos e debates dos seguidores em plataformas de redes sociais *online*, em textos e matérias de jornalistas e na chamada "crítica de música".

Depois do desenvolvimento desse percurso teórico, retomo a discussão metodológica para a abordagem das disputas afetivas relacionadas à música e às territorialidades como lastro de análise para a compreensão de mudanças na comunicação e na cultura contemporânea. A comunicação e a cultura, então, são entendidas como dimensões centrais e interligadas a uma totalidade (MARTÍN-BARBERO, 2009; GOMES, 2011), das conexões entre música e territórios, para a reflexão sobre as mudanças das relações de poder que envolvem as construções de identidades. Há disputas institucionais, modos de concepção da música na cidade em políticas, na escolha e na produção dos corpos enfatizados em propagandas institucionais e em outras produções audiovisuais, assim como afetos que são organizados e mobilizados nas disputas dos artistas no contexto cultural de Salvador.

Posteriormente, as três dimensões metodológicas para a análise e a compreensão dos engajamentos afetivos que articulam música e territórios são desenvolvidas – as formações discursivas, as *performances* e as apropriações audiovisuais, em vídeos musicais, dos territórios da cidade, mutuamente atravessadas. Primeiro, por meio da articulação da abordagem foucaultiana dos discursos e das formações discursivas com a perspectiva dos afetos de Grossberg (1997, 2010, 2018), defendo que é possível mapear e analisar os engajamentos afetivos que vinculam música e territórios através das formações discursivas sobre os gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gênero, que compõem as disputas dos artistas, dos seguidores e e jornalistas, refletindo acerca das possibilidades metodológicas para a análise crítica da cultura que priorize as condições de possibilidade para as transformações culturais.

O segundo âmbito diz respeito às *performances* expressas em vídeos musicais, tanto aqueles divulgados pelos artistas como pelos seguidores no YouTube. Com base nas pesquisas sobre os videoclipes e vídeos musicais no contexto brasileiro, tal como as suas reconfigurações nas últimas décadas, realizadas por Pereira de Sá (2016, 2017), Pereira de Sá e Evangelista Cunha (2014), Gutmann, Evangelista Cunha e Pereira de Sá (2020), Gutmann (2020) discuto como as *performances* dos artistas e de fãs nessas produções e as reverberações em debates em plataformas de redes sociais *online* revelam modos de engajamento sobre os territórios, capazes de construir, por meio das relações com a configuração das *performances*, da apropriação de certos espaços, da construção de territorialidades, outras relações com as identidades étnico-raciais e de gênero. Argumento que, voltando o olhar para certas convenções performáticas relacionadas aos gêneros musicais e audiovisuais acionadas nas produções audiovisuais, é possível compreender de que maneira as disputas afetivas, presentes nas articulações desses produtos, tensionam construções territoriais e de identidades étnico-raciais e de gênero opressoras, ao tempo em que dialogam e disputam com diferentes gêneros musicais, como o axé-music e o rock, e audiovisuais, a exemplo da propaganda institucional e o videoclipe.

Já na terceira e última dimensão metodológica, busco um modo de apreensão dos processos comunicacionais que envolvem as apropriações audiovisuais dos territórios da cidade, através de vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020), imagens (fotografias, *teasers*), eventos, postagens dos artistas e de fãs em plataformas de redes sociais, que se mostraram, na pesquisa, conectados, apresentando estabilizações e instabilizações nas disputas em torno dos artistas, da música e da cidade. Argumento, então, que engajamentos afetivos em vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020), a partir de escutas conexas (JANOTTI JUNIOR; ALMEIDA, 2015) e territorialidades em rede (HAESBAERT, 2004, 2014), articulam territórios materiais, como bairros, casas de show, circuitos do Carnaval, expressos nesses produtos e nos seus enredamentos, e que vinculam música e territórios por meio do acionamento e disputas de convenções de gêneros musicais e audiovisuais e, ao mesmo tempo, de valores e identidades – em processos de identificação e desidentificação.

Tais apropriações audiovisuais dos territórios em vídeos musicais mostram formas de confronto das relações de poder desiguais e possibilitam a reconfiguração dos territórios a partir das disputas enquanto construção de territorialidades múltiplas e em rede (HAESBAERT, 2004, 2014). Assim, o meu percurso analítico não se volta apenas para os produtos (vídeos musicais), mas para as redes (GUTMANN, 2020) de engajamentos afetivos e territorialidades em rede (HAESBAERT, 2004, 2014) produzidas a partir das inter-relações

com *performances* e discursos nos diferentes dispositivos (GROSSBERG, 1984), como vídeos musicais, enunciados de artistas em entrevistas, comentários de seguidores, entre outros.

Dessa forma, sigo para as análises dos engajamentos afetivos em diferentes dispositivos, de maneira interconectada, como territorialidades, articulando gêneros musicais e identidades, enquanto vídeos institucionais, vídeos musicais de artistas e fãs, meme, enunciados de artistas e jornalistas em matérias de jornais e em sites sobre música. Compreendo as possibilidades de construção de territorialidades múltiplas a partir das disputas, o que passa por questões como diversidade (de que diversidade se fala?), em construções vinculadas ao turismo em Salvador e atualizações de imaginários e lógicas econômicas na cidade; ideias de periferia – tanto relacionadas aos gêneros musicais, como o rap e o pagode, a partir de reificações e essencialismos de classe, territoriais e de representatividade, como possibilidades transformação de valores por meio da compreensão desses processos. Proponho um entendimento da periferia como territorialidade afetiva e objeto de formação discursiva, capaz de produzir multiplicidades por meio das relações e valores que articulam a música (com gêneros musicais) e territórios (simbólicos). Demonstro que tais engajamentos atravessam e enredam-se em discursos, *performances*, apropriações audiovisuais dos territórios em vídeos musicais por meio de convenções – revelando relações de poder, divergências, identificações, desidentificações, sensibilidades e práticas políticas.

Além disso, percebo que, muitas vezes, os territórios simbólicos são tratados, nos engajamentos afetivos de artistas e seguidores, em discussões em redes sociais *online*, através da afirmação de uma clivagem construída como 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, observo a formação de alianças afetivas para a disputa de questões sociais relevantes, de opressões étnico-raciais até práticas sexistas, e também o empoderamento discursivo de seguidores na apropriação de discursos historicamente negados aos fãs (FARIAS, 2018). Tais associações envolvem, por exemplo, o apontamento de relações supostamente diretas entre combatividade e classe.

Do ponto de vista dos vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020), na relação com gêneros audiovisuais e musicais, vejo aproximações com convenções de vídeos institucionais, como também territoriais – por exemplo, os enquadramentos aéreos dos pontos turísticos, comuns em filmes publicitários sobre Salvador, são rearticulados, junto com disputas de valores, a partir do acionamento dessas convenções e de construção de outras territorialidades em Salvador – que enfatiza as resistências às opressões étnico-raciais e de gênero e também

revela produções de imaginações. Ao mesmo tempo, gêneros musicais, a exemplo do reggae, rock e do axé-music, se configuram nas práticas dos artistas enquanto acionamento de afetos, por meio de convenções e discursos, para as disputas de valores e produção de territorialidades múltiplas (HAESBAERT, 2014).

Ressalto que as articulações entre gêneros musicais e identidades, agenciadas nos engajamentos afetivos sobre a música e os territórios, frequentemente passam por discussões sobre as premissas do que se considera ou não gênero musical, a partir de vinculações somente com sonoridades (ritmos, melodias, temática de letras), reduzindo o potencial desses agenciamentos sociais produzidos, por exemplo, em associação a lutas sociais, em ligações com territórios da cidade, processos históricos de resistência, como em relações estabelecidas por artistas com os blocos afro, o Subúrbio Ferroviário e o Pelourinho. Ao mesmo tempo, observo que o jornalismo musical, muitas vezes, tenta enquadrar as cenas musicais nos territórios materiais ou em ideias de ciclos, como “renovação”, ou linhas do tempo sobre gêneros musicais e produções musicais – embora também identifique aberturas nessas regularidades. Por outro lado, vejo potência de transformação nas articulações de territorialidades múltiplas e imaginações no Carnaval e na cidade Salvador a partir de engajamentos afetivos de artistas e fãs que convocam convenções, rituais de *performances*, em conexão com discursos, para aberturas de relações desiguais (de poder e sentido) e excludentes na música e na cidade.

1 AFETOS E ESTUDOS CULTURAIS: UMA CONSTELAÇÃO DE CONCEITOS PARA OUTROS CONTEXTOS POSSÍVEIS

Ao apontar para compreensão dos engajamentos afetivos em torno das relações entre música e territórios em Salvador, as questões de pesquisa são permeadas e tensionadas na relação com a cultura, entendida, conforme Raymond Williams (1969, 1979, 2007), como modo integral de vida; e com identidade, problematizada tanto numa relação com as identificações (aquilo que se diz que é), quanto com as diferenças (aquilo que se diz que não é) (SILVA, 2000). Ou seja, considero necessário, de saída, discutir as questões que envolvem os afetos, enquanto dimensão que organiza sensibilidades, orienta visões de mundo e discursos, produz atenção e, sobretudo, formas ou modos de engajamento relacionados às mais variadas situações e aos diversos temas que atravessam o cotidiano (GROSSBERG, 2010). No que se refere a esta pesquisa, os afetos estão ligados aos processos e agenciamentos das identidades a partir das relações entre a música e os territórios em Salvador. Observo que tal ligação organiza engajamentos sobre os eixos afetivos gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero, que entrelaçados mobilizam problemáticas sobre ideias de diversidade (afinal, fala-se de que diversidade?) e me levam a apontar potências e limites das questões de representatividade e visibilidade, discutir as construções de noções como "música baiana" e "Bahia Bass", concepções de cenas musicais, o reforço das estigmatizações e de discursos sobre diversidade, além da força das territorialidades a partir de valores, a exemplo das ideias de periferia e centro, e da apropriação dos espaços.

Para isso, realizo, neste capítulo, uma articulação entre o movimento teórico, metodológico e político da contextualização radical (GROSSBERG, 2010) e a construção de uma constelação de conceitos (HAESBAERT, 2014; DELEUZE; GUATTARI, 2016), que passa por noções como afetos, cultura, identidade, multiplicidade – problematizando e aprofundando as suas compreensões, para enfrentar as questões colocadas pelo trabalho. A proposta da constelação de conceitos ecoa formulações dos filósofos Deleuze e Guattari (2016), apropriadas pelo geógrafo Rogério Haesbaert (2014), de que a prática filosófica "consiste em criar conceitos" (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 11). Para os autores, a importância da criação de conceitos se deve à sua potência de transformação, de criação de mundos nos quais operam, não isoladamente, mas formando um conjunto, melhor dizendo, uma constelação, em movimento. Ou seja, os conceitos, nessa compreensão, incorporam uma dimensão de sensibilidade, de possibilidade de mudança de modos de vida, na produção de

ideias que ajudam no entendimento dos fenômenos e, ao mesmo tempo, atuam na abertura das relações afetivas, de poder, de sentido, e na construção e rearticulação de contextos.

> Criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia. É porque o conceito deve ser criado como àquele que o tem em potência, ou que tem sua potência e sua competência. Não se pode objetar que a criação se diz antes do sensível e das artes, já que a arte faz existir entidades espirituais, e já que os conceitos filosóficos são também *sensiblia*. Para falar a verdade, as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras [...]. Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 11).

Ainda segundo os filósofos, o conceito, evidentemente, está relacionado ao conhecimento, mas "não se confunde com o estado de coisas" (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 42), não se equivale a uma representação verificável, empírica, material, da realidade, como uma perspectiva científica e moderna de conhecimento poderia supor. Dessa maneira, o conceito "[...] é a constelação de um acontecimento por vir" (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 42). Daí a importância da construção de uma constelação de conceitos como ferramenta para a articulação e rearticulação das relações de poder e sentido contextualizadas, produzindo outros contextos possíveis, abrindo possibilidades para outras relações, conforme a prática da contextualização radical, proposta por Grossberg (2010) como o coração dos estudos culturais ("*The heart of cultural studies"*).

> [...] um conceito possui um devir que concerne [...] a sua relação com conceitos situados no mesmo plano. Aqui, os conceitos se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos, compõem seus respectivos problemas, pertencem à mesma filosofia, mesmo se têm histórias diferentes. Com efeito, todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira [...].(DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 11).

Haesbaert (2014) soma-se a essa proposição dos filósofos e apresenta uma constelação de conceitos geográficos, incluindo espaço, território, região e lugar. Ao argumentar que os conceitos são constituídos por algumas problemáticas, que explicitam "questões ou relações", exemplifica que "[...] enquanto 'espaço' coloca seu foco no caráter de coexistência e coetaneidade dos fenômenos (sem, obviamente, reduzir-se a ele), 'território' discute a problemática do poder em sua relação indissociável com a produção do espaço" (HAESBAERT, 2014, p. 29). Ao longo deste capítulo, desenvolvo a discussão sobre conceitos-chave para enfrentar as questões sobre os engajamentos afetivos que interligam música e territórios, articulando gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero a partir de questões sobre diversidade, representatividade e visibilidade, periferia, cenas musicais, entre outros.

Em vista disso, me empenho, primeiro, em aprofundar os movimentos ou gestos teóricos, metodológicos e analíticos da contextualização radical e da articulação, de Lawrence

Grossberg. Tais noções contribuem para o entendimento das dinâmicas sociais e culturais específicas e as relacionalidades nos processos discursivos, afetivos e políticos. Me permitem articular, desarticular e rearticular as relações de poder que se apresentam no fenômeno e construir contextos, em conexão com a concepção de conceito de Deleuze e Guattari, central para uma perspectiva de análise de processos culturais e comunicacionais que tome os conceitos como ferramentas de pesquisa e construção de mundos.

Em seguida, discuto como a cultura aparece como problema central para os estudos culturais – por um lado em uma discussão com interpretações do marxismo no que se refere aos vínculos entre infraestrutura e superestrutura, por outro com o pensamento de Antonio Gramsci acerca da hegemonia –, levando à problematização das ideias que colocam o chamado "mercado" como centro do poder, tanto na cidade (nas atividades e lógicas econômicas predominantes), como na música (a indústria ou o mercado musical), e a afirmação da disputa na cultura como lugar fundamental de transformação. Após esse movimento inicial, articulo as contribuições de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo no que diz respeito às concepções de poder (FOUCAULT, 1987, 2014, 2014a) e do real, atual e virtual e de multiplicidade (DELEUZE, 2005; DELEUZE E GUATTARI, 2010, 2016), com reflexões, digamos assim, mais contemporâneas nos estudos culturais para a compreensão dos entrelaçamentos de afetos e identidades, considerando as possibilidades de transformação social – cerne do projeto marxista e dos estudos culturais. Ao colocar o desafio, nesta pesquisa, de compreender os engajamentos afetivos e as relações de poder, especificamente aquelas que envolvem as transformações dos imbricamentos entre a música e os territórios, entendo que é preciso, antes, explicitar as compreensões dos planos do real, do atual e do virtual, fundamentais para uma perspectiva que busque o que Arjun Appadurai intitula como ética de possibilidades (APPADURAI, 2013), ou seja, uma abertura para o futuro em sua dimensão cultural (GOMES, 2020)[28].

Para o autor, uma das formas do futuro como construção cultural é a imaginação, entendida para além de uma esfera abstrata ou descompromissada, como, em geral, é tratada. Na sua compreensão, imaginação é uma força social, uma energia cotidiana (APPADURAI,

[28] Embora Appadurai (2013) tome o futuro como um "fato cultural", acredito que o primeiro termo não ajuda na formulação, na medida em que, ainda que seja um fato que o futuro vai chegar, não há garantia de que futuro se configurará como fato cultural. Nesse sentido, utilizo aqui as expressões "dimensão" ou "construção" cultural. Tal compreensão do futuro como uma construção cultural tem sido desenvolvida pela Profª. Drª. Itania Gomes em seu atual projeto de pesquisa, em andamento. Tomando como lugar de investigação figuras de historicidade como contexto, afeto e gênero, entre outras, a pesquisa busca entender como produtos e processos audiovisuais constroem o futuro no Brasil contemporâneo.

2013) e, sendo assim, precisa colocada "no centro da atividade cultural"[29] (APPADURAI, 2013, p. 286, tradução nossa). Já o futuro, em sua acepção, não é um espaço-tempo técnico ou neutro, resultado de lógicas causais ou cálculos econômicos, mas produzido culturalmente e, ao mesmo tempo, "permeado por afetos e sensações" (APPADURAI, 2013, p.287, tradução nossa)[30]. Tal perspeciva entra em sintonia com o horizonte buscado aqui de pensar as possibilidades de reconfiguração das relações entre música e territórios em Salvador a partir de engajamentos afetivos. Volto, portanto, o olhar para o futuro em sua dimensão cultural, ao me dedicar tanto à construção de contextos possíveis de relações, como perceber tendências de mudanças nessas entrelaçamentos na cidade. Nos termos de Appadurai,

> [...] precisamos examinar não apenas as emoções que acompanham o futuro como forma cultural, mas as sensações que ele produz: espanto, vertigem, excitação, desorientação. As muitas formas que o futuro assume também são moldadas por esses afetos e sensações, pois dão às várias configurações de aspiração, antecipação e imaginação sua gravidade específica, sua tração e sua textura. As ciências sociais nunca foram boas em captar essas propriedades da vida humana, mas nunca é tarde demais para melhorar. (APPADURAI, 2013, p. 287, tradução)[31].

Dessa maneira, penso que a compreensão das relações entre música e territórios a partir dos eixos afetivos interrelacionados, gêneros musicais, identidades étnico-raciais e de gênero, demanda uma articulação aos contextos culturais, abrindo espaço para imaginações sobre esses diferentes vínculos. Afinal, as construções de possibilidades de outros futuros e contextos possíveis passam pelos afetos e a sua capacidade de organizar, mobilizar e criar imaginações, individuais e coletivas. Busco compreender tais afetos e imaginações expressas em discursos, *performances*, apropriações audiovisuais dos territórios, considerando as possibilidades de reconfiguração de construções pretensamente dominantes sobre a cidade e de relações que se colocam como estáveis e/ou reforçam lógicas desiguais e opressões.

Assim, o percurso realizado aqui implica numa discussão sobre o conceito de identidade (na música e na cidade), tendo em conta a sua ambiguidade, uma vez que a identidade está relacionada tanto à afirmação e luta por identidade – através das vinculações com gêneros musicais e do combate às lógicas desiguais e aos preconceitos de raça e gênero (em movimento negros e feministas, por exemplo) a partir da construção de outros valores – nos diversos ativismos presentes na música, como também à construção dos sujeitos pelas formas de opressão (GROSSBERG, 2018; GOMES e ANTUNES, 2019) que atrelam valores

[29] "[…] trying to put the imagination back at the center of cultural activity."
[30] "the future [...] is shot through with affect and with sensation."
[31] "Thus, we need to examine not just the emotions that accompany the future as a cultural form, but the sensations that it produces: awe, vertigo, excitement, disorientation. The many forms that the future takes are also shaped by these affects and sensations, for they give to various configurations of aspiration, anticipation, and imagination their specific gravity, their traction, and their texture. Social science has never been good at catching these properties of human life, but it is never too late to improve."

e produzem estigmas. Esse paradigma me coloca o desafio de refletir sobre os seus enredamentos e complexificações em engajamentos afetivos expressos em processos culturais e comunicacionais ligados à música e às cidades.

Em conexão com tal entendimento, problematizo as concepções de identidade como algo estável, uniforme ou coeso, o que demanda uma discussão sobre representação, noção cara aos estudos culturais na compreensão dos processos de constituição dos sujeitos, mas que precisa ser debatida a partir de questões contemporâneas sobre os engajamentos afetivos. Reafirmo uma abordagem anti-essencialista das identidades e coloco como problemática os modos como as disputas identitárias estão sendo produzidas e expressam diferentes ecologias de pertencimento (GROSSBERG, 2018).

Já o último item discute mais diretamente o trabalho de Lawrence Grossberg acerca dos afetos nos estudos culturais, em aproximações e distanciamentos com outras abordagens na filosofia, na estética e na comunicação, retomando o seu trajeto de reflexão sobre o rock como formação cultural emergente, os seus diálogos com o pensamento de Raymond Williams acerca da hipótese de análise cultural estrutura de sentimento. Tensiono certas perspectivas sobre os afetos como algo individual, apenas do domínio dos sentimentos, quer dizer, enquanto afeição, e também as compreensões de que os afetos e os engajamentos estariam em oposição à razão e não seriam organizados ou mesmo articuláveis em linguagem. Sublinho que, para Grossberg (2010, 2013, 2018), a produção dos afetos nunca é aleatória, espontânea ou atrelada às condições extrínsecas à cultura. De acordo com o autor, com efeito, os afetos são organizados nas e por meio das práticas discursivas e culturais, mobilizando engajamentos políticos (afetivos). Se referem à energia da mudança e da imaginação. Embora estejam no plano da cultura e lá sejam organizados e mobilizados, os afetos dizem mais respeito à significância do que ao significado e, desse modo, não podem ser confundidos com linguagem (apesar de produzirem linguagem nos dispositivos) (GROSSBERG, 2010, 1984).

Nesse sentido, a contextualização radical e a articulação das ferramentas conceituais presentes na constelação de conceitos, me ajudam a compreender as configurações de mapas de importância e de ecologias de pertencimento (identificações, desidentificações, processos de diferenciação, orientações) expressas nos engajamentos afetivos em torno dos artistas, da música e da cidade de Salvador.

Tal percurso torna-se central tendo em vista que a compreensão dos próprios afetos varia em pontos de vista do senso comum, em geral marcados pelo seu significado de afeição, ou seja, como um sentimento positivo por alguém próximo, um lugar ou um objeto, e na relação com a política, em que os afetos são frequentemente colocados como opostos ao *logos*

e construídos e presumidos como uma instância menor e desorganizada, não-cognitiva e deslegitimada para a "prática política" e a "democracia", além de outros problemas que serão desenvolvidos no trabalho como um todo. Considerando esses debates, abordo as diversas questões em torno do conceito de afetos e da sua dimensão política nos engajamentos afetivos, sobretudo com base nos trabalhos de Grossberg e de outros pesquisadores que entram em diálogo com o seu pensamento, a exemplo de Gomes e Antunes (2019), Farias e Cardoso Filho (2019), Ferreira (2019), Farias (2018), Janotti Junior (2003), e também mostrando certas conexões e distanciamentos de perspectivas provenientes da estética e da antropologia, como, respectivamente, Parret (1997) e Stewart (2007).

Dessa forma, destaco o caráter movente dos afetos, as suas potências de ensejar transformações a partir dos engajamentos afetivos relacionados à música e aos territórios. Entendo como se dá a formação de alianças (afetivas) e processos que revelam possibilidades de outros contextos de vida ligados às cidades, à música e aos corpos e as identidades. Considero, portanto, os afetos na relação com valores, modos de vida, formas culturais e modos de ver e sentir. Ou seja, na concepção desenvolvida, os afetos dizem respeito à política cotidiana e à cultura, o que não significa, de modo algum, que os afetos se restringem aos significados e à linguagem. São, de fato, organizados, mobilizados e disputados culturalmente e discursivamente (GROSSBERG, 1997, 2010, 2018), ao tempo que esses processos ganham relevo nas sociedades contemporâneas tanto em sua intensidade e capacidade de produzir atenção, orientação, movimentos, mobilidades, quanto na capacidade de gerar mudança.

1.1 MODOS DE OLHAR: CONTEXTUALIZAÇÃO RADICAL E ARTICULAÇÃO

Neste tópico, desenvolvo as reflexões sobre as noções de contextualização radical e articulação, elaboradas por Lawrence Grossberg (2010, 2016), e o entendimento particular dos conceitos, de Deleuze e Guattari (2016), como formulado em *O que é a filosofia?*, incorporado por Rogério Haesbaert (2014) nos seus estudos acerca dos territórios e na elaboração da sua constelação de conceitos geográficos. Já Foucault comparece ainda na discussão sobre o conceito como ferramenta e na medida em que a elaboração do par contextualização radical e articulação de Grossberg (2010) traz acionamentos e diálogos com as suas perspectivas sobre o poder, os discursos e a prática genealógica.

Sublinho que a contextualização radical e a articulação são orientadoras dos caminhos teóricos, metodológicos e analíticos em etapas variadas – da apresentação do fenômeno, formulação da questão até o mapeamento dos engajamentos afetivos sobre a música e os territórios em Salvador que articulam questões sobre gêneros musicais e identidades étnico-

raciais e de gênero. Essas noções também passam pelo debate constante sobre os conceitos aportados no trabalho. Tal percurso envolve, sobretudo, dois movimentos imbricados: investimento profundo nos contextos, nas estabilidades, instabilidades e condições de possibilidade de mudanças, assim como a busca das relacionalidades que os acontecimentos e discursos articulam[32] (GROSSBERG, 2010; GOMES; FERREIRA; JANAY; FARIAS, 2019).

Desenvolvida por Lawrence Grossberg em *Cultural Studies In The Future Tense* (2010), a noção de contextualização radical ocupa um lugar central ("*the heart of cultural studies*") nos seus pensamentos sobre o projeto e a pragmática "anti-essencialista" dos estudos culturais, que será desenvolvida adiante, uma vez que coloca o contexto, nas investigações realizadas, "não somente na sua relação com o objeto, mas também com a teoria e a política, contra o universalismo científico e epistemológico"[33] (GROSSBERG, 2010, p. 17, tradução nossa). Dessa maneira, o autor afirma a necessidade de um olhar questionador tanto para os objetos, como para os conceitos, sem banalizar ou restringir a priori os seus usos e, ao mesmo tempo, refletir sobre como foram construídos e de que modo determinadas relacionalidades acionam uma determinada noção. Como nos lembra Martín-Barbero (2015), "historicizar os termos em que se formulam os debates é já uma forma de acesso aos combates, aos conflitos e lutas que atravessam os discursos e as coisas" (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 31).

Grossberg (2010) avança no debate e argumenta que os estudos culturais se definem pela sua prática, caracterizada pela rigorosa contextualização do trabalho político e intelectual, de modo que o contexto defina tanto o objeto, como a sua prática. Apresenta, portanto, um compromisso epistemológico com a efetividade da cultura nos processos de mudança social. Conforme Grossberg (2010), os estudos culturais

> [...] começam com o pressuposto da relacionalidade, [...] mas consideram que a relacionalidade implica, ou mais precisamente, equivale à reivindicação aparentemente mais radical da contextualidade: que a identidade, a importância e os efeitos de qualquer prática ou evento (incluindo práticas e eventos culturais) são definidos apenas pelo complexo conjunto de relações que o envolve, interpenetra e molda, e faz dele o que é. [...] Qualquer acontecimento só pode ser entendido relacionalmente, como uma condensação de múltiplas determinações e efeitos. Os estudos culturais incorporam, portanto, o compromisso com a abertura e a contingência da realidade social, onde a mudança é o dado ou o padrão. Esta

[32] Os discursos ganham uma centralidade no pensamento de Grossberg (2010) sobre os estudos culturais, uma vez que os estudos culturais não visam interpretar ou julgar textos (musicais, audiovisuais, literários). Ou, nos seus próprios termos, "não é a prática de ler o mundo em um grão de areia". Ao mesmo tempo, os estudos culturais lidam com textos, entendidos em suas especificades, mas também na amplitude dos seus discursos e das suas formações discursivas (GROSSBERG, 2010, p. 8).

[33] "this effort to do radically contextualist work—to bring such contextualism to bear not only on the object, but on theory and politics as well, to stand against scientific and epistemological universalism—defines the specificity of cultural studies."

> contextualização radical constitui o coração dos estudos culturais (GROSSBERG, 2010, p. 20., tradução nossa).[34]

Na incorporação dessa abordagem, compreendo que a análise de um fenômeno, como os engajamentos afetivos em torno da ligação entre música e territórios, requer um cuidado especial em observar as relações estabelecidas nos contextos específicos. Os caminhos de mapeamento e análise (de discursos, de *performances* em vídeos musicais e modos de apropriação audiovisual dos territórios da cidade) para a compreensão das relações entre música e territórios devem considerar a complexidade que é parte dos processos culturais e comunicacionais, tal como enfrentar as desigualdades e determinações das estruturas de poder, as negociações, instabilidades e brechas.

Há, portanto, uma recusa das cristalizações ou soluções definitivas, como também de uma espécie de relativismo generalizado que negaria qualquer estrutura ou estabilidade das relações. Além disso, como aponta Grossberg (2013), não se deve retirar do horizonte um sentido ético-político de equilíbrio das forças e do poder, quer dizer, "os limites porosos que oferecem a possibilidade não apenas do fracasso, mas também de algo como uma existência social estável (GROSSBERG, 2013, p. 27, tradução nossa). Porém, com a força e a manutenção de lógicas e relações de poder desiguais e opressoras e do capitalismo no mundo atual, qualquer estabilidade ainda parece se mostrar como um horizonte distante.

Assim, a ideia de articulação ganha destaque nas formulações do autor, pois envolve os "processos básicos da produção da realidade, de contextos e poder, define as perguntas sobre os acontecimentos, como "quais são as formas, modalidades, mecanismos e práticas de relacionalidade" (GROSSBERG, 2015, p. 21, tradução nossa). Nesse sentido, ainda de acordo com Grossberg (2010), essas "próprias perguntas que os estudos culturais exigem – sua problemática – devem ser definidas no trabalho de análise", o que demanda um constante movimento de questionamento dessas relacionalidades nos contextos (culturais, discursivos e de poder) e nos fenômenos estudados nas mais diversas etapas do trabalho de pesquisa. Ou seja, trata-se da própria prática analítica dos estudos culturais, que opera ao colocar questões e, ao mesmo tempo, fazer, desfazer e refazer tais relações e contextos.

Para Grossberg (2010), o contexto é

---

[34] "It starts with an assumption of relationality, which it shares with other projects and formations, but it takes relationality to imply, or more accurately, to be equivalent to, the apparently more radical claim of contextuality: that the identity, significance, and effects of any practice or event (including cultural practices and events) are defined only by the complex set of relations that surround, interpenetrate, and shape it, and make it what it is. No element can be isolated from its relations, although those relationships can be changed, and are constantly changing. Any event can only be understood relationally, as a condensation of multiple determinations and effects. Cultural studies thus embodies the commitment to the openness and contingency of social reality, where change is the given or norm. This radical contextualism is the heart of cultural studies."

> [...] sempre uma unidade complexa, sobredeterminada e contingente. Se um contexto pode ser entendido como as relações que foram feitas pela operação do poder, no interesse de certas posições de poder, a luta para mudar o contexto envolve a luta para mapear essas relações e, quando possível, desarticular e rearticulá-los (GROSSBERG, 2010, p. 21)[35].

Nessa acepção, o contexto não é visto como pano de fundo para os fenômenos estudados, mas como o próprio objeto (e também o produto) da análise, que permeia as materialidades e os discursos. Desse modo, a articulação está estreitamente ligada à contextualização radical ao incorporar em seu horizonte as especificidades, complexidades, negociações e disputas que envolvem e constituem os fenômenos e processos culturais. Afinal, até mesmo um contexto aparentemente estabilizado ou à primeira vista natural, de acordo com 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 quando visam estabilizar a configuração atual da realidade (GROSSBERG, 2010), reduzindo ou interditando a multiplicidade de relações que é parte desses processos.

Essa perspectiva possibilita, portanto, um tratamento aberto dos contextos aos quais as trajetórias dos artistas, as disputas dos seguidores e também de jornalistas remetem e se aproximam – enquanto construções que abrigam relações complexas (afetivas, como será aprofundado posteriormente). Paralelamente, exige do pesquisador um senso de totalidade no entendimento dos processos culturais, considerando as determinações e as disputas por hegemonia, de que os contextos estão ligados uns aos outros (GROSSBERG, 2010) e de que há heterogeneidades (DELEUZE; GUATTARI, 2010) nas organizações e jogos de poder. Essa compreensão me leva não só a uma busca contínua pelas emergências (WILIAMS, 1979) e tensionamentos de relações de poder desiguais e/ou opressoras, mas também pela compreensão das construções dominantes sobre a música e os territórios, assim como dos agenciamentos institucionais, das práticas de cooptação (GROSSBERG, 1997), das tentativas de incorporação (WILLIAMS, 1979) que atravessam tais processos, entre outros movimentos.

Afasto-me, assim, da possibilidade de apontar para as resoluções fáceis, os percursos unilaterais e as narrativas essencialistas ou universais. Os discursos, objetos, textos diversos (músicas, letras, produtos audiovisuais, imagens) são examinados, portanto, como maneiras de se adentrar nos contextos e analisar conjunturas (GROSSBERG, 2010), dado que também participam ativamente de sua produção enquanto práticas culturais. Isso porque, como

[35] "Cultural studies' sense of context is always of a complex, overdetermined, and contingent unity. If a context can be understood as the relationships that have been made by the operation of power, in the interests of certain positions of power, the struggle to change the context involves the struggle to map out those relations and, when possible, to disarticulate and rearticulate them."

explicita Grossberg (2015), “os estudos culturais não transformam contextos em objetos novos, fixos e estáveis, mas os tratam como construções sempre abertas, mutáveis e porosas, estratégicas e temporárias” (GROSSBERG, 2015, p. 15).

Nesse sentido, na prática analítica de articular, desarticular e rearticular as relacionalidades, que é parte da contextualização radical, para a produção de outros contextos possíveis, as discussões de seguidores e os enunciados dos artistas em suas páginas em redes sociais *online*, em entrevistas e reportagens, as *performances* em vídeos musicais e demais produções audiovisuais, os jornalistas em reportagens são materialidades que permitem não somente adentrar, como também rearticular o contexto musical de Salvador. Assim, torna-se possível o mapeamento e a reconstrução de certas relações, enfatizando a dimensão crítica de análise aliada ao caráter agonístico das disputas (MOUFFE, 2015), negociações e tensionamentos em torno das relações entre música e territórios que articulam gêneros musicais e as identidades.

Ao reconhecer outra maneira de pensar radicalmente contextual, Grossberg (2010) aponta quatro descrições de Foucault da sua genealogia: o entendimento dos acontecimentos em suas “articulações e singularidades dentro de relações de poder”[36]; 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 (GROSSBERG, 2010, p. 296 e 297; FOUCAULT, 2014a). Além disso, a genealogia foucaultiana rejeita, seguindo Nietzsche, a pesquisa de origem, evitando a busca pela essência, pelas formas imóveis, ou “[...] tentar reencontrar ‘o que era imediatamente’, o ‘aquilo mesmo’ de uma imagem exatamente adequada a si” (FOUCAULT, 2014a, p. 58).

Esse diálogo entre as ideias de contextualização radical, articulação e a genealogia foucaultiana pode ser elucidativo no entendimento das práticas discursivas (e suas formações, continuidades e descontinuidades) e da positividade do poder – tão centrais em Foucault (1987, 2014), como expus anteriormente – através das relações em contextos singulares.

Em que pese as diferenças do trabalho de Foucault com o projeto dos estudos culturais e o seu compromisso com a transformação social, recuperado do marxismo (mesmo que com horizontes e compreensões distintas), e a força da intervenção intelectual, o filósofo incorpora a dimensão crítica em suas formulações e argumentos. Enfatiza as heterotopias, os

[36] É importante frisar que o entendimento de singularidade desenvolvido neste trabalho, aportado em Grossberg (2015), pressupõe uma compreensão da contextualização radical e do antirreducionismo enquanto aspectos fundamentais da prática teórica, metodológica e analítica dos estudos culturais. Primeiro porque a contextualização radical afirma que os fenômenos, eventos e práticas não podem ser adequados, transpostos e/ou analisados nos mesmos termos, e o antirreducionismo “nega que qualquer coisa possa ser analisada em termos singulares” (GROSSBERG, 2015, p. 16).

contraespaços, lugares reais, porém localizados nas margens da sociedade para os indivíduos desviantes às normas estabelecidas, como os presídios e hospitais psiquiátricos, quer dizer, espaços e sujeitos que contrastam com elementos ou formas de vida dominantes nas sociedades (FOUCAULT, 2013). Percebo, portanto, alguns aspectos centrais para os estudos culturais presentes no pensamento genealógico. No que tange ao conhecimento, a dimensão do útil, do aplicável, do instrumental perde um status de relevância científica em prol de uma perspectiva que considera as mudanças (FOUCAULT, 2014a) e que atua no âmbito da cultura e da produção de conhecimento. A preocupação com as transformações históricas, nesse sentido, emerge como fundamental para os trabalhos que analisam contextos contemporâneos, fenômenos e processos culturais e comunicacionais.

Em *Microfísica do Poder*, o filósofo enfatiza a importância da escolha dos lugares de observação menos esperados, fugindo daquilo que se mostra, a priori, como o fim ou elemento essencial de um dado acontecimento, mas que, numa camada mais profunda, está relacionado a outros processos que possuem uma centralidade em um processo histórico mais amplo. Emerge uma atenção especial com as problemáticas lógicas causais, intimamente aliadas aos discursos de origem. Para Foucault (2014a), alguns elementos são indispensáveis na genealogia:

> [...] marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos, apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram (FOUCAULT, 2014a, p. 55).

Somada à rejeição das lógicas de causa e consequência e da busca de uma origem dos acontecimentos – marcantes em algumas vertentes filosóficas como a razão a priori kantiana – , destaca-se a perspectiva de Foucault (2014a) da proveniência, que acentua o caráter não linear dos processos culturais e históricos, ou seja, não entende os fatos localizados numa reta sempre apontada para o futuro, mas como um emaranhado ou uma teia com múltiplos vetores. Para o filósofo, o mar da história é agitado, portanto, os contextos não são estáveis e a mudança é a própria condição de possibilidade do processo histórico. Sobre a pesquisa de proveniência, que faz contraponto à ideia de origem, Foucault (2014a) ressalta ainda que a genealogia "[...] fragmenta o que se pensava unido; [...] mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade" (FOUCAULT, 2014a, p. 63). Tal entendimento se mostra afinado à contextualização radical e à articulação, formuladas por Grossberg (2010), numa visão crítica ao modo estável ou apaziguado com que os contextos são frequentemente apresentados em discursos dominantes, muitas vezes reiterados e até celebrados como

potencialmente transformadores, a exemplo das noções de diversidade e periferia, que articulam certos enunciados que aproximam música, territórios e identidades e demandam uma crítica das suas concepções cristalizadas e apaziguadoras.

Seguindo nessa reflexão sobre contextualização radical e a articulação, em contínuo diálogo com o pensamento de Deleuze, Guattari e Foucault, considero pertinente discutir sobre (e como) os conceitos, a exemplo de identidade, multiplicidade, diversidade, periferia, entre outros, podem ser pensados numa abordagem radicalmente contextualizada dos engajamentos afetivos em torno da música que inter-relacionam música e territórios a partir dos eixos dos gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero. Acredito que as concepções sobre os conceitos e da própria constelação de conceitos, formuladas por Deleuze e Guattari (2016) no livro *O que é a filosofia?*, aportam contribuições fundamentais para avançar no pensamento já exposto sobre alguns dos diversos aspectos da contextualização radical e da articulação, como a relacionalidade, a contingência dos processos culturais, a dimensão histórica e a problematização da própria teoria, uma vez que implica numa visão mais aberta e em perspectiva sobre os conceitos.

Para os filósofos, o conceito é uma multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 2010), portanto, não tem apenas um componente e o seu contorno é sempre irregular. Nas palavras dos autores, os "conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros" (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 34). Qualquer dimensão total possível de um conceito, para os filósofos, é fragmentária. Portanto, todo conceito remete a outro no campo perceptivo, como a produção do outrem em relação à noção de eu, enquanto também aciona um problema ou "uma encruzilhada de problemas" – [...] "os problemas sem os quais [o conceito] não teria sentido" (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 24).

Além disso, a ordem, a posição, a localização e a hierarquia que um conceito estabelece com outro, no plano de imanência conceitual, também modificam a sua própria natureza. Os conceitos não são discursivos, embora os enunciados e argumentos também os constituam e os produzam historicamente. Estão nos três platôs ou estruturas descritas por Deleuze, que são integradas ao também já mencionado plano da imanência: o virtual, "que tem uma realidade que lhe é própria, mas não se confunde com nenhuma realidade atual" e pode se aproximar do imaginário (DELEUZE, 2005, p. 221); o atual, a estrutura simbólica, expressa e configurada; e o real, que articula tanto o virtual, como o atual (DELEUZE, 2005).

Do ponto de vista da pesquisa desenvolvida, compreender as relações entre música e territórios que organizam e mobilizam disputas que permeiam questões de gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero implica em uma perspectiva contextualizada e, ao

mesmo tempo, em um modo de olhar para a música e os territórios em articulação com essas questões desdobradas. Tais problemas trazem tanto as especificidades dos fenômenos com os quais o trabalho de pesquisa lida, como as partilhas com os diferentes contextos culturais – o que exige colocar o conceito sempre *em relação*. Um primeiro aspecto é, portanto, contextualizar radicalmente os conceitos, não tratando-os, evidentemente, como dados a priori, mas, sobretudo, problematizando as premissas e os desacordos que envolvem a sua elaboração. Como será discutido ao longo deste capítulo, não essencializando os conceitos.

Em diálogo com a perspectiva de Deleuze e Guattari, o geógrafo Rogério Haesbaert (2014) explicita que a discussão sobre os conceitos realizada pelos filósofos contrapõe-se à já citada compreensão kantiana de que há uma dimensão fundamental e a priori aos conceitos. O autor incorpora a noção de constelação de conceitos para pensar sobre noções como espaço, território, lugar e região em seu trabalho na geografia, e explica que, embora reconheça o caráter abstrato do conceito, este "não é nem simples reflexo ou espelho nem uma pura idealização a priori e correta" (HAESBAERT, 2014, p. 24). É preciso problematizar, portanto, as relações (de poder, de sentido, que sustentam premissas ou concepções a priori) articuladas tanto nos contextos, por meio da contextualização radical e articulação, quanto nos conceitos, como busco fazer nas discussões sobre cultura, contexto, identidade, representação e afetos.

Em pesquisa acerca do que seria uma "cidade musical", Janotti Junior e Pires (2018) apontam algumas questões sobre os próprios conceitos de música e cidade. Com base em Deleuze, fornecem uma interessante abordagem da música e da cidade como conceitos que criam mundos e que, na pesquisa, devem "ser pensados como um modo de inventar os próprios mundos dos quais pretendem dar conta" (JANOTTI JUNIOR; PIRES, 2018, p. 143). Levando adiante tal discussão, contextualizar radicalmente os engajamentos afetivos em torno da música e dos territórios numa cidade como Salvador implica na articulação, desarticulação e rearticulação de determinadas relações, evitando restringir as concepções de cidade, dos bairros, praças e ruas aos limites geográficos estabelecidos pelo Estado, ou seja, a um limite material. Ao mesmo tempo, penso que é necessário ter um cuidado constante de não limitar os fenômenos que articulam música, territórios e valores – construídos culturalmente em processos comunicacionais e em textos diversos –, a somente um entendimento ou tipo de relação. A compreensão dos conceitos como ferramentas, fundamentais da prática de contextualização radical, expõe um comprometimento com a abertura, a contingência e o anti-essencialismo na produção de mundos, musicais e territoriais, menos opressores, nos quais as relações de poder sejam menos assimétricas, centralizadas e desiguais.

1.2 ESTUDOS CULTURAIS EM DIÁLOGOS COM O MARXISMO E O PÓS-ESTRUTURALISMO: PENSANDO EM ABERTURAS E TRANSFORMAÇÕES

O caminho de elaboração de uma abordagem teórico-metodógica para a compreensão dos engajamentos afetivos relacionados à música e aos territórios tem como ponto de partida os estudos culturais, por meio dos trabalhos de autores como Raymond Williams, Stuart Hall, Jesús Martin-Barbero e, sobretudo, Lawrence Grossberg. Tal escolha deve-se, entre outras razões, à necessidade de tomar os fenômenos de pesquisa (a música, os territórios) inseridos nos processos comunicacionais e nos contextos culturais dos quais fazem parte e ao entendimento do trabalho intelectual como um lugar de construção de outras relações e contextos, tendo em vista a investigação das condições de possibilidade (e efetividade) desses processos de transformação de realidades desiguais e opressoras. Distancio-me aqui, portanto, das linhas de pensamento que encaram a pesquisa como um trabalho imparcial e descompromissado com as mudanças sociais. Paralelamente, coloco o desafio, central para o estudos culturais, de compreender os processos culturais e comunicacionais contemporâneos, ou seja, na medida em que estão acontecendo (WILLIAMS, 1979, GOMES, 2011a), tal como as tendências, caminhos, os pressupostos que sustentam discursos e relações.

Os percursos teóricos e metodológicos, a partir da constelação de conceitos tecida aqui envolvendo cultura, contexto, identidade, representação, afetos, território e territorialidade, dizem respeito tanto ao entendimento dos processos que envolvem a música e os territórios, à produção das identidades pela diferença, às dinâmicas, convenções e disputas de gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero, como ao olhar para o fenômeno e aos modos como as questões de pesquisa foram formuladas e aos caminhos analíticos. Assim, a discussão sobre as aproximações e os diálogos possíveis dos estudos culturais com o marxismo e o pós-estruturalismo têm objetivos específicos, logo enunciados.

No caso do marxismo, o diálogo importa para apresentar e discutir o entendimento de cultura de Raymond Williams, na relação com a superestrutura e infraestrutura em Karl Marx e Friedrich Engels e o pensamento de Antonio Gramsci acerca da hegemonia (WILLIAMS, 1979, GOMES, 2011a); refletir sobre as noções de crise orgânica, conjuntura e análise conjuntural, indo além de uma dimensão econômica e material, fundamentais para uma perspectiva aberta dos contextos, não tratando-os como meros panos de fundo, mas evidenciando as relacionalidades, complexidades, potencialidades, contradições e lutas (GOMES; FERREIRA; JANAY; FARIAS, 2019).

Desse modo, exponho algumas dessas incorporações de debates do marxismo nos estudos culturais, principalmente quanto ao projeto de transformação social. Já no que toca o pós-estruturalismo, especificamente no pensamento dos filósofos Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, trabalho mais detalhadamente algumas questões ligadas às concepções de poder, de multiplicidade e das condições de possibilidade (ou o virtual) desses autores, em interlocução com diversos trabalhos de Grossberg (2010, 2013, 2015), tendo em vista uma perspectiva dos processos culturais e dos contextos em sua multiplicidade, não enquanto essência, mas num plano rizomático e relacional, com uma configuração atual e uma multiplicidade virtual de atualizações possíveis, ou condições de possibilidade de mudança. Ou seja, busco adensar o debate sobre os processos culturais e comunicacionais, especificamente os engajamentos afetivos em torno da música e dos territórios, no âmbito das relações de poder, da produção de identidades e diferenças, da multiplicidade e das transformações contextuais.

Ao lidar com a dimensão das lógicas econômicas em ligação com as questões relacionadas aos processos culturais, que atravessam as conexões entre as práticas em torno da música e das cidades – no caso de Salvador os problemas envolvendo a indústria do Carnaval e as próprias concepções sobre os territórios –, as leituras de Raymond Williams (1969, 1979, 2007) e de pesquisadores ligados aos estudos culturais, que debatem e desenvolvem ideias e formulações deste autor (GROSSBERG, 2010; GOMES, ANTUNES, 2019; GOMES, 2011a), possibilitam levantar algumas questões sobre tais vínculos e os seus imbricamentos nos engajamentos afetivos aqui abordados. Esse percurso me encaminha para uma recuperação acerca da discussão sobre certas interpretações dos vínculos entre as noções de infraestrutura e superestrutura no marxismo, sobretudo no que concerne à compreensão da determinação, basilar nos desdobramentos do projeto dos estudos culturais.

Em suas formulações, juntamente com Engels, Marx explica que a infraestrutura, os modos de produção ou o âmbito do material, determina a superestrutura, que, na sua concepção, é formada pelas ideias, artes, crenças, leis, costumes de uma sociedade. A superestrutura, então, é o terreno da ideologia, no qual uma suposta falsa consciência é incorporada pelos proletários. Para transformar a sociedade, dividida em classe e na qual aqueles que fornecem a força produtiva (material) são explorados das mais diversas formas (da insalubridade das fábricas à mais-valia), seria necessário que os proletários adquirissem a consciência das suas condições de classe, organizando a revolução, que se traduziria na tomada dos meios de produção (MARX e ENGELS, 2001).

Embora ainda não apareça a formulação em termos de infraestrutura e superestrutura, Marx e Engels argumentam em *A Ideologia Alemã*:

> [...] indivíduos determinados com atividade produtiva segundo um modo determinado entram em relações sociais e políticas determinadas. [...] a observação empírica deve mostrar nos fatos, e sem nenhuma especulação nem mistificação, a ligação entre a estrutura social e política e a produção. [...] A produção das idéias, das representações e da consciência está, a princípio, direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos homens; ela é a linguagem da vida real (MARX e ENGELS, p. 18, 1998).

O poder material na sociedade, as relações econômicas e o que é possível chamar, já aqui, de cultura, estabeleceriam, numa concepção marxista, uma relação de determinação. Acontece que, em discussões posteriores sobre o entendimento de determinação, surgiram interpretações sobre o pensamento de Marx, questionadas por Williams (1979) – autor central no que se desenvolveu como estudos culturais –, de que a superestrutura seria um mero reflexo da base econômica. Ou, num correlato, que haveria um determinismo (com a ênfase redutora do ismo) causal da cultura pela economia. Seguindo essa linha de raciocínio, mesmo que ocorresse uma revolução social de tomada dos meios de produção no século XIX, quando Marx e Engels formularam essas concepções (e que devem ser apropriadas considerando o momento), a cultura poderia continuar sendo a cultura burguesa. Mudaria o comando dos meios de produção, mas como ficaria a ideologia, a cultura? Daí resulta, de acordo com Williams, que, em vez de buscar a história cultural material, que abarca a totalidade dos processos sociais, "[...] ela (a história cultural material) tornou-se dependente, secundária, 'superestrutural': um campo de 'simples' ideias, crenças, artes, costume, determinado pela história material básica" (WILLIAMS, p. 25, 1979). Ao contrário, no entendimento do autor, a cultura é vista não enquanto reflexo das lógicas econômicas ou das relações de classe, mas atravessada e em relação a essas dimensões (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2011a).

Como argumenta Martín-Barbero (2009), "[...] o afã de referir e explicar a diferença cultural pela diferença de classe [em algumas interpretações do marxismo] impedirá de se pensar a especificidade dos conflitos que articula a cultura e os modos de luta que a partir daí se produzem [...]" (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 49). Ressalto, portanto, que uma perspectiva que definisse a priori as práticas econômicas como o centro inequívoco do poder sobre a cultura, no caso da relação entre mercado e a música e os territórios de Salvador, enxergaria a chamada crise da indústria do axé-music, ou do modelo Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008) associado ao turismo na capital baiana, como um problema estritamente comercial, material ou econômico – o que motivaria a indagar: qual é então a importância da cultura nos processos de transformação social na cidade de Salvador? E como envolvem as

relações que são estabelecidas com a música na cidade, fundamentais em mudanças, por exemplo, de valores na relação com os bairros e imaginários de Salvador? Observando os problemas eminentemente econômicos, restaria um simplismo ou pouco terreno para a compreensão da mudança. Isso sem falar do apagamento da dimensão cultural que é parte do comercial, do econômico, das lógicas de produção e consumo das sociedades. Esse é o enquadramento, inclusive, que tem ganhado centralidade em jornais e sites jornalísticos, que, amiúde, destaca a diminuição da venda de abadás dos blocos privados[37] de artistas que tinham projeção nacional e ampla visibilidade nos anos 1990 e 2000, auge da indústria do axé-music.

Por outro lado, desconsiderar a economia e as lógicas de produção, tal como as suas determinações, tornaria uma abordagem marxista superficial ou até destituída de validade, como explica Gomes (2011a), em diálogo com Williams. Para a autora, a base não é um objeto, mas o conjunto das atividades produtivas que constitui aquilo que fundamenta as demais atividades humanas. Nesse sentido, os estudos culturais não podem (e nem devem) descartar a noção de determinação, como defende Gomes (2011a): "Williams quer salvar a relação entre infraestrutura e superestrutura, quer salvar o conceito de determinação que ela convoca, quer salvar a possibilidade de consideração da totalidade complexa tão própria do marxismo" (GOMES, ps. 34 e 35, 2011a).

Em meio a essas questões, o diálogo com o pensamento de Antonio Gramsci sobre a hegemonia ganha um alto grau de importância nessas reflexões nos estudos culturais. Para o autor, a hegemonia não é localizada em uma ou outra atividade, tampouco se restringe à ideologia, mas é composta no agrupamento de atividades humanas e nas relações de força entre diferentes interesses na sociedade. Para Gramsci (1982, 2012), é na sociedade civil que operam as relações de força capazes de fazer emergir as superestruturas complexas, dentre as quais a cultura – que, na visão de Williams (1979, p. 25) incorporada aqui, não se reduz de modo algum e chega a extrapolar a superestrutura, uma vez que é "um processo social constitutivo, que cria 'modos de vida' específicos e diferentes" – e possibilitam a disputa de hegemonia, nas suas dimensões de direção e de dominação (GRAMSCI, 2012). Como explica Gomes (2011a), a hegemonia, em Gramsci,

> [...] aparece, então, como momento de realização da soberania de uma certa "visão de mundo" nas sociedades históricas. Hegemonia é uma capacidade de direção realizada; um complexo de atividades culturais e ideais que organiza o consenso e consente o exercício da direção moderada. Hegemonia é um conjunto de práticas e expectativas, é um sistema vivido − constitutivo e constituinte − de significados e valores, o que implica uma nova maneira de compreensão da atividade cultural, que já não é mais a expressão superestrutural de uma estrutura social e econômica

[37] Ver: "A axé music enfrenta sua grande crise" - <https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1538715-a-axe-music-enfrenta-sua-grande-crise>. Acesso em: outubro de 2019.

> formada, mas se encontra entre os processos básicos da própria formação social (GOMES, 2011a, p. 37).

Ou seja, a hegemonia se dá, evidentemente, na relação com as estruturas e com o Estado, ao mesmo tempo em que se expressa, se reproduz e é disputada na cultura e em outras dimensões da superestrutura – sem que essas esferas estejam delimitadas ou em espaços totalmente distintos. Os dominados podem reproduzir visões de mundo hegemônica da classe dominante, assim como podem produzir processos oposicionais por meio da estratégia de incorporação (WILLIAMS, 1979) à hegemonia[38], inclusive, ao mesmo tempo, num jogo entre negociações, conflitos, produção de brechas. Porém, a possibilidade de construção de uma outra hegemonia não se encerra nesse processo.

De acordo com Williams (1979), com base nos escritos de Gramsci acerca da hegemonia:

> Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, [...] uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. [...] Suas estruturas internas são altamente complexas [...], não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. [...] sofre uma resistência continuada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. (WILLIAMS, p. 115, 1979).

A ênfase nas relações de força na sociedade revela o caráter de movimento, de possibilidade de mudança da hegemonia ou construção de uma hegemonia alternativa a partir da "conexão prática de muitas formas diferentes de luta, incluindo as que não são facilmente identificáveis como 'políticas' e 'econômicas'" (WILLIAMS, p. 114, 1979). As mudanças culturais ocorrem através de uma série de combinações em sucessão, ao passo que é irredutível a uma pretensão de análise "estatística dos modos de pensar e das opiniões" e não emerge como "'explosões' rápidas, simultâneas e generalizadas" (GRAMSCI, p. 175, 1982, apud GOMES, p. 47, 2011). Assim, a análise conjuntural proposta por Gramsci torna-se central para autores dos estudos culturais, como Hall (2015) e Grossberg (2010, 2013, 2015). A conjuntura, para o filósofo italiano, está diretamente ligada à uma crise orgânica, um processo, um desenvolvimento de longa duração no qual as sociedades deparam-se com as problemáticas e contradições dos seus modos de vida e das visões que têm de si próprias (GOMES; FERREIRA; JANAY; FARIAS, 2018). É diferente, portanto, das crises

[38] O autor explica, por exemplo, como o catolicismo, no seu desenvolvimento, foi incorporado a tal ponto pela sociedade que exerceu um "monopólio da direção cultural" (GRAMSCI, 1982, p. 16) – ainda que problemático seja o termo monopólio ao falar do cultural – ao exercer, além de uma força moral e de valores na sociedade, a prática de sanções e violências sobre quem ignorasse esse pretenso monopólio.

conjunturais e estruturais difundidas e reconhecidas na economia e na economia política (GROSSBERG, 2015).

Para Grossberg, a conjuntura é um tipo específico (e estratégico) de contexto, na medida em que "[...] apresenta-se como resultado de múltiplas determinações, contradições e uma variedade de lutas para mudar o complexo equilíbrio no campo de forças que dão forma ao presente e ao futuro de uma sociedade" (GROSSBERG, 2015, p. 17). Ao lado da contextualização radical, gesto teórico, metodológico e analítico já abordado, a análise conjuntural possibilita a construção de outras relações e contextos possíveis. Acrescento que tal processo envolve, no sentido mais amplo de totalidade, imaginar e produzir "outro[s] mundo[s] possíve[is], [...] no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar", como propõe Krenak (2019, p. 67).

Sendo assim, retomando Grossberg (2015), é preciso considerar a conjuntura como "[...] uma realidade historicamente emergente, que é o produto de forças materiais e lutas produzindo e respondendo a uma crise orgânica e suas diversas crises colaterais" (GROSSBERG, 2015, p. 17). Ao mesmo tempo, envolve as diferentes formações discursivas e narrativas presentes sobre a própria crise produzidas por políticos, governos e intelectuais. Desse modo, uma crise ambiental (global) ou de uma indústria como a vinculada ao Carnaval de Salvador pode ensejar narrativas, em alguma medida, articuladas e que evidenciam as incoerências das lógicas, a exemplo do esgotamento do modelo de produção e consumo capitalistas ou as lógicas desiguais (de classe, raça e gênero), ou mesmo pode atualizar tais modelos e lógicas em ideias enviesadas de sustentabilidade, resiliência e diversidade. Como enfatiza Grossberg, além do conteúdo das disputas em torno das múltiplas crises, é necessário dedicar uma atenção especial às formas como as lutas estão sendo desenvolvidas (GROSSBERG, 2015).

Dessa maneira, o esforço de análise dos engajamentos afetivos relacionados à música e aos territórios, considerando as possibilidades, as tendências e os indicativos de mudança cultural na cidade, deve estar atento às complexas relações entre lógicas de produção e as suas determinações, as posições, iniciativas e agenciamentos do Estado, as disputas de discurso, de significado e as escolhas e modos de circulação dos artistas – que podem ou não tensionar valores e os modos hegemônicos de produção da música –, as tentativas de cooptação e/ou incorporação, as práticas materiais (em formatos, músicas, vídeos musicais, shows), tendo em vista os contextos e as conjunturas específicas. Isso significa que é fundamental compreender os modos e as tentativas de manutenção e reprodução, as estabilidades de elementos nos contextos, como também as suas contradições e instabilidades.

Como argumenta Grossberg (2010), "se o mundo é complexo e está mudando [não tão estável como algumas vezes é desenhado], então parece óbvio [...] que a prática da produção de conhecimento exige que se faça mais do que descobrir constantemente o que você já sabe" (GROSSBERG, p. 17, 2010, tradução nossa). Dito de outra maneira, não basta, para os estudos culturais, descrever como as relações estão configuradas, ou mostrar uma espécie de antes e depois. Assim, é necessário compreender os elementos que produziram certas relações, como se dão essas relações, e as possibilidades de sua transformação.

As noções de poder e multiplicidade, centrais em autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, associados ao pensamento pós-estruturalista, em aproximação com as discussões de Grossberg nos estudos culturais, contribuem para a abertura e rearticulação das relações de poder a partir da prática teórico-metodológica e analítica, considerando os planos de configuração da realidade e suas multiplicidades. Paralelamente, ajudam a enfrentar questões contemporâneas que desdobram-se da produção desses diálogos entre os estudos culturais e tais filósofos, fundamentais aqui, em relação às noções de afetos e identidades.

Na medida em que esta dissertação dedica-se aos problemas que atravessam as conexões entre música e territórios e as suas transformações a partir de engajamentos afetivos, a discussão acerca do poder torna-se necessária para enfrentar uma questão que permeia o trabalho: de que modo os afetos são tensionados e disputam as relações de poder que envolvem a ligação da música com os territórios? Se os afetos se referem à energia investida, aqui por artistas, fãs, jornalistas, "em lugares, coisas, pessoas, sentidos e assim por diante" (GROSSBERG, 1997, p. 111, tradução nossa), atravessam as relações de poder que são parte desses objetos de afetos.

Mas, para além da compreensão das dinâmicas do poder, coloco o desafio de refletir sobre como construir um espaço para outras relações, menos opressoras e desiguais, ou para a multiplicidade das relações, tomando a noção de Deleuze e Guattari desenvolvida nos próximos parágrafos, por meio da articulação dos eixos dos gêneros musicais e das identidades étnico-raciais e de gênero. Esse movimento, que pode ser compreendido como uma ênfase nas condições de possibilidade de transformação ou uma ética de possibilidades (APPADURAI, 2013) de outras ligações, complexas e atravessadas por estruturações de poder desiguais, materializadas em práticas opressoras diversas, exige, antes de tudo, uma compreensão não-determinista e não-unidirecional do poder e aberta dos contextos e da cultura, mas também deve levar em conta as suas multiplicidades (GROSSBERG, 2015).

Em diferentes trabalhos, Michel Foucault, com o objetivo de entender de que maneira o conhecimento foi produzido na história do mundo ocidental, pensou o poder e os discursos atrelados e disputados nas produções e manutenções das concepções sociais de loucura, de sexualidade, de medicina, da linguagem, entre outros temas. Indo além das visões 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). O poder, para Foucault (2014), 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 as regras do seu funcionamento, da produção de conhecimento, os seus pressupostos, o que deve e o que não deve ser dito nas mais diversas relações. Nas próprias palavras do autor, a "historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística (FOUCAULT, 2014, p. 41).

Nesse sentido, o poder, para Foucault (2014), é dotado de uma positividade e permeia as relações, os objetos, os discursos, produz e leva ao desejo e ao prazer, ou seja, não apenas nega coisas àqueles que estão numa posição inferior de desigualdade ou hierarquia. Penso que tal compreensão dialoga com certos questionamentos de Raymond Williams, em interlocução com Antonio Gramsci, sobre as interpretações do marxismo de que haveria um vetor determinista de dominação e poder direto entre as lógicas econômicas e as iniciativas do Estado, e que geraria um reflexo na cultura numa relação causal. Simultaneamente, enfatiza e demanda o entendimento da complexidade das relações de poder, dos seus múltiplos vetores, as estratégias, disputas e negociações estabelecidas, quer dizer, os modos como as estruturações de poder produzem configurações de relações, ora temporárias, ora mais longevas, a fim de evidenciar as contradições das lógicas de poder opressoras, abrindo-as e reconfigurando-as a partir do estabelecimento de outros pontos possíveis de conexão – o que conduz à discussão sobre a multiplicidade, presente na obra de Deleuze e Guattari.

No primeiro volume de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari inserem a multiplicidade nas suas discussões como *assemblages* (agenciamentos)[39], contrapondo-se à ideia de unidade, que são organizadas em torno de três metáforas ou figuras-conceituais: árvore-raiz, radícula e rizoma. Antes de seguir, sublinho, desde já, que essas figuras conceituais, propostas pelos filósofos, são metáforas-conceitos ontológicas, exigindo

[39] De acordo com Grossberg (2013), "uma assemblage (um agenciamento) é uma maneira de re-conceituar uma noção de coletividade, conjunto ou sistema como multiplicidade e não como unidade." (GROSSBERG, 2013, p. 6). No original: "an assemblage is a way of re-conceptualizing a notion of collectivity, set or system as multiplicity rather than as unity."

um cuidado no seu uso como categorias de descrição ou representação de um contexto empírico específico (GROSSBERG, 2010).

A primeira, a árvore-raiz, entra em choque com a multiplicidade, porque precisa de "uma forte unidade", que pode até não ser binária/dicotômica, com apenas mais um termo em oposição, mas orbita ao redor da unidade principal, "pivô, que suporta as raízes secundárias" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 12). É possível dizer que a árvore-raiz expressa as construções eminentemente centralizadas e dualistas. Como explica Grossberg, "[...] descreve qualquer organização hierárquica [...], qualquer organização estruturada verticalmente, teleologicamente ou concentricamente, qualquer estrutura na qual exista um termo mestre" (GROSSBERG, 2011, p. 5)[40]. Já a radícula (ou sistema radícula) constrói uma outra unidade a partir da unidade principal, podendo até questioná-la, entretanto, sem romper "[...] verdadeiramente com o dualismo, com a complementaridade de um sujeito e de um objeto, de uma realidade [...]: a unidade não para de ser contrariada e impedida no objeto, enquanto que um novo tipo de unidade triunfa no sujeito (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 13). Os autores chegam a citar os aforismos de Friedrich Nietzsche como uma espécie de radícula, já que, por um lado, se distanciam de uma unidade linear da produção do saber, ao passo que produzem uma outra unidade, o ciclo do eterno retorno (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Resta, portanto, o rizoma como a própria multiplicidade. E as configurações do rizoma são produzidas em conjunção "e... e... e...", no meio, não enquanto um lugar entre duas coisas, mas atravessando os objetos das relações. Ou seja, não se reduz às noções unitárias de um ser ou apenas um tipo de relações. Os filósofos avançam na explicação de algumas características do rizoma enquanto platô da multiplicidade.

Primeiro, abordam os dois primeiros princípios, de conexão e de heterogeneidade, nos quais "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro", envolvendo práticas, objetos, linguagens. Não se referem a um domínio específico semiótico, ou seja, em que cada texto ganha relevância isoladamente (o que reproduziria a noção de unidade), mas "[...] às cadeias semióticas de toda natureza [...] conectadas a modos de codificação [...] cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 14). Articula, portanto, toda a micropolítica do campo social, incluindo as relações e organizações de poder e as "ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 14). A terceira característica do rizoma é a própria

[40] No original: "The tree describes any hierarchical […] organization, any organization that is structured vertically, teleologically or concentrically, any structure in which there is a master term".

multiplicidade, que “não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 15). A multiplicidade define-se, portanto, pelo fora e pelas conexões (possíveis) estabelecidas. Ou seja, enquanto os discursos de unidade e de enquadramento dos objetos e dos sujeitos tentam tornar algo uno, a multiplicidade focaliza nas relacionalidades e também nas conexões que transformam a natureza, o plano da consistência ou o virtual.

A concepção de rizoma, tal como os seus princípios de conexão, heterogeneidade e multiplicidade, remete a questões que permeiam esta pesquisa, permitindo problematizar as construções discursivas que tentam estabilizar uma concepção de gênero musical numa premissa que reduz o gênero musical ao som, uma ideia de periferia que busca se encerrar na localização geográfica ou de uma identidade de gênero pelo corpo biológico. São posições que aparecem atravessadas em disputas e outros processos que conectam a música e os territórios, em geral, circunscrevendo ou delimitando os fenômenos com base em premissas tomadas como verdade, ou construídas como regimes de verdade (FOUCAULT, 2014a). Antecipando um pouco duas discussões que serão desenvolvidas posteriormente, esse problema aparece tanto na concepção do que é um conceito, também problematizada pelos filósofos enquanto ferramenta de multiplicidade e não enquanto mera descrição, como na redução, promovida, sobretudo, por agentes institucionais, da noção de diversidade a partir de uma essência, uma vocação ou um tipo de relação das práticas ligadas à música com a cidade de Salvador, buscando uma espécie de solução estabilizadora para a multiplicidade, que, como já apontado, produz transformação.

Deleuze e Guattari (2011) citam ainda outras características do rizoma: a ruptura a-significante, que pode gerar um rompimento, uma quebra, mas que logo é retomada, já que as conexões remetem umas às outras; a cartografia e decalcomania, que explica a impossibilidade de qualquer explicação do rizoma em termos de modelo estrutural ou gerativo, ao tempo que se configura mais como mapa capaz de produzir mundos possíveis do que como decalque, portanto, com diversas possibilidades de entrada e construção. Na interpretação de Grossberg (2013), o rizoma, enquanto mapa, é uma orientação criativa e complexa, produz experimentações na realidade. De acordo com Deleuze e Guattari,

> [...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a *n* dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência [...]. Uma

> tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31).

Como já explicitado, Grossberg (2010, 2013, 2016) é um dos autores dos estudos culturais que tecem as linhas e os pontos de encontro e distanciamento entre o projeto dos estudos culturais e o pós-estruturalismo – que, evidentemente, não é homogêneo – em seus trabalhos de pesquisa nas últimas quatro décadas. Recorrentemente, convoca ideias e formulações dos três filósofos mencionados em seus trabalhos. Em alguns deles, a preocupação fundamental de Grossberg (2013, 2015, 2016) é discutir os modos como Deleuze e Guattari têm sido apropriados na teoria e em políticas culturais contemporâneas (ou numa espécie de "estudos culturais pós-deleuziano") e quais são as possibilidades de diálogo e de conexão do projeto dos estudos culturais com o pós-estruturalismo (GROSSBERG, 2013).

Destaco a escolha do autor de enfatizar o diálogo com "teorias especialmente emergentes", como o pensamento de Antonio Gramsci, já abordado na relação com os estudos culturais, e de Deleuze e Guattari. Para Grossberg (2010), deve-se encarar as conexões com trabalhos que abrem espaços e abrangem uma multiplicidade de posições heterogêneas, o que revela o compromisso com a abertura e a crítica não só dos contextos culturais e das suas relações, mas também com o alargamento e a contextualização da própria teoria. De acordo com o autor:

> Os compromissos de Deleuze e Guattari incluem: multiplicidades substantivas (a positividade da diferença, relações de exterioridade); devir (a prioridade da relacionalidade e do processo); imanência (a recusa de toda transcendência, a coexistência da condição e aquilo que ela condiciona, expressão e conteúdo, no mesmo plano); um construcionismo materialista; a distinção dentro do real entre o virtual e o atual (GROSSBERG, 2010, p. 3, tradução nossa)[41].

Percebo uma importante afirmação da dimensão da relacionalidade – dando foco mais às relações do que aos objetos –, tanto dos pensamentos unitários e universais, como das lógicas binárias, e uma ênfase na multiplicidade enquanto constante mudança a partir das diferentes conexões e das relações produzidas por meio do olhar para os processos culturais e sociais, ou seja, as diferentes entradas nos diferentes mapas de relações. Na acepção de Grossberg (2015), tais relações de multiplicidades se dão em três esferas distintas, mas continuamente articuladas:

[41] "Deleuze and Guattari's commitments include: substantive multiplicities (the positivity of difference, relations of exteriority); becoming (the priority of relationality and process); immanence (the refusal of all transcendence, the coexistence of the condition and that which it conditions, expression and content, on the same plane); a materialist constructionism; the distinction within the real between the virtual and the actual".

> [...] (1) efeitos ou mediações materiais que produzem as populações e as possibilidades de agência, de (2) efeitos expressivos do vivido, mas talvez não experiências subjetivas – que Deleuze e Guattari chamam de agenciamentos coletivos de enunciação que produzem territórios vividos – e de (3) efeitos discursivos ou semióticos – regimes semióticos e formações discursivas – que produzem a especificidade da existência humana. (GROSSBERG, 2015, p. 36).

Conectando a discussão anterior sobre o conceito de cultura e de determinação com as questões de multiplicidade, sublinho que, ao integrar um contexto cultural e suas controvérsias, disputas e problemáticas, a cultura nunca é singular. Ao contrário, faz parte do plano da multiplicidade: "[...] não apenas em termos de conteúdo, significado ou interpretações" (GROSSBERG, 2015, p. 43), mas também de formações, afetos e engajamentos. "Em qualquer conjuntura, realizações [...] distintas de cultura podem ser ativas e interativas, e podem ser políticas de diferentes – e inesperadas – maneiras."(GROSSBERG, 2015, p. 43).

Ressalto, então, mais alguns elementos para o modo como a multiplicidade é incorporada no trabalho para a construção da abordagem ou olhar analítico sobre os engajamentos afetivos em torno das relações entre música e territórios. Trata-se de um modo de compreensão e de articulação dos fenômenos e da relações, no processo de contextualização radical, que deve levar em consideração as três esferas expostas e imbricadas: a primeira, as materialidades que possibilitam a agência, ou seja, os próprios enunciados, textos, vídeos musicais, *performances*, modos de apropriação de espaços em produções audiovisuais e imagens, entre outros, por meio de convenções, reiterações, organizações e das suas reconfigurações, como irei expor mais adiante. A segunda diz respeito aos engajamentos afetivos manifestados nessas materialidades, que expressam identificações, diferenciações, processos de construção e disputa de territorialidades que articulam os gêneros musicais e as identidades. E, por último, os efeitos descontínuos, as orientações, as mudanças e oscilações em regularidades que são percebidas nos engajamentos afetivos, que deixam ver diferentes caminhos e formações, apontando e abrindo possibilidades de mudança no real.

Deleuze e Guattari (2010, 2011, 2016) pensam o real não apenas em sua configuração (atual), o plano da organização, como também no virtual, o plano da consistência. Todo atual, em algum momento, já existiu como virtual, portanto ambos coexistem e estão no mesmo plano (do real)[42]. Isso significa que o virtual e o real fazem parte do real porque o mundo,

[42] Tal discusssão sobre esses três aspectos da realidade será desenvolvida e aprofundada no tópico seguinte.

nessa perspectiva, não está dado numa organização dominante, nos termos de Williams (1979), o que evidencia um confronto às lógicas de garantias, em prol da contingência do real.

Embora tal formulação sobre as modalidades de produção da realidade, sobretudo o virtual, seja instigante do ponto de vista das mudanças culturais sociais, da prática de articulação e rearticulação das relações nos contextos, Grossberg (2013) ressalva que Deleuze e Guattari evitam a compreensão das "condições de possibilidade", cara aos estudos culturais, a este trabalho e ao projeto de transformação, pois os filósofos rejeitam o possível, uma vez que este não integraria o real. Se não há o possível, o que resta depois? Diferentemente da condição de possibilidade, o "virtual é a realidade como devir, como pura capacidade ou relacionalidade, abertura de uma multiplicidade não enumerável de atualizações; pode se manifestar criativamente de muitas maneiras diferentes"[43] (GROSSBERG, 2013, p. 8, tradução nossa). Ademais, essa concepção do virtual enseja, seguindo o autor, uma questão que me parece fundamental: como o virtual é atualizado senão pelas práticas humanas e culturais? Como ocorrem os processos de atualização de novas formas culturais a partir das relações sociais e das disputas afetivas? Como argumento, os estudos culturais preocupam-se com as condições de possibilidades da transformação dos contextos – o que exige um trabalho de mapeamento constante das relações de poder, dos discursos e das negociações e disputas, priorizando os fenômenos, processos culturais emergentes (ou potencialmente emergentes), amiúde ainda não atualizados ou materializados em linguagem (GOMES; FERREIRA; JANAY; FARIAS, 2019).

Há, portanto, algumas contribuições importantes do pensamento de Deleuze e Guattari para o desenvolvimento dos modos de olhar para os fenômenos e dos gestos teórico metodológicos e políticos realizados, tanto na relação com a contextualização radical, a articulação e a discussão sobre os conceitos, como na incorporação da noção de afetos de Lawrence Grossberg para a compreensão dos engajamentos que ligam a música e os territórios, articulando questões de gêneros musicais e identidades. Os filósofos afirmam a multiplicidade, considerando as suas formas de organização e desorganização, defendem a criatividade e a imaginação de outras realidades e imaginários possíveis, priorizam os efeitos discursivos, em vez de sua imanência (aqui no sentido de unidade isolada) e, como explica Grossberg (2013), "possibilitam repensar as relacionalidades e, com isso, a articulação como a

[43] No original: "The virtual is reality as becoming, as pure capacity or relationality, as the openness of a non-enumerable multiplicity of actualizations; it can be creatively manifested in many different ways".

criação de relações"[44] (GROSSBERG, 2013, p. 19), como desenvolvido na discussão anterior sobre contextualização radical, articulação e do entendimento dos conceitos como ferramentas de multiplicidade.

1.3 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: UMA VISÃO ANTI-ESSENCIALISTA

Os engajamentos afetivos sobre a música, a cidade e questões étnico-raciais e de gênero permeiam as trajetórias de diversos artistas em Salvador já citados, como Larissa Luz – que, em entrevistas e nos seus discos, tal como no projeto Aya Bass com Luedji Luna e Xênia França, denuncia o machismo e o racismo articulados à música em Salvador, sobretudo a baixa e desigual visibilidade de cantoras e compositoras negras na indústria do axé-music – e BaianaSystem, que, por meio de diálogos com o Carnaval (trio-elétrico, guitarra baiana), ritmos musicais com matriz-africana, espaços da cidade (Pelourinho e Centro), disputa a realidade da cidade e a sua música. Observo que esses e outros artistas e bandas, a exemplo de Attooxxaa, Majur e Baco Exu do Blues, mobilizam engajamentos de seus seguidores e fãs, que, nos shows, em vídeos no YouTube e/ou em postagens em redes sociais, também confrontam, em alguma medida, lógicas opressoras na capital baiana.

Nesse processo, emergem enunciados sobre supostas contradições dos artistas que abrangem a identidade e a representação. Há questionamentos de seguidores, por exemplo, de que BaianaSystem, ao fazer ou acionar o pagode em sua música, não seria um representante legítimo da "favela" ou do "gueto" por não ter uma raiz nesses espaços como Igor Kannário e Psirico (FARIAS, 2018), ou que Larissa Luz, ao participar do programa *Amor e Sexo*, da Rede Globo, estaria fazendo parte de (ou sendo incorporada por) uma lógica embranquecida da emissora, entre outras reivindicações que expõem certas essencializações ou uma busca de um referente para a representação. Ao mesmo tempo, práticas institucionais, da Prefeitura de Salvador e de empresas de turismo[45], amparadas no título de *Cidade da Música*[46] concedido pela Unesco, apresentam um discurso – em textos institucionais, propagandas, campanhas audiovisuais – de que a diversidade configura uma essência da capital baiana.

Retomo então, nesse percurso, algumas discussões sobre a identidade e a representação nos estudos culturais, tendo em vista a problematização das concepções essencialistas, unitárias, mas também refletindo sobre as implicações e os cuidados necessários para um tratamento mais aberto a partir da compreensão da multiplicidade, seja na

[44] "No original: "I think they make it possible to rethink relationalities, and with that, articulation as the making of relations".
[45] Ver vídeo *Cidade Feliz* , da Prefeitura de Salvador - <www./watch?v=Ry7V8sOLssw>; e o projeto *Follow The Music* - <www.salvadordabahia.com>. Acesso em: outubro de 2019.
[46] Ver: <https://citiesofmusic.net/city/salvador/>. Acesso em: outubro de 2019.

afirmação do seu descentramento e fragmentação na modernidade tardia (HALL, 2006), no entendimento da identidade como processo de diferenciação (SILVA, 2000) ou ainda como um conceito, portanto, uma ferramenta, provido exatamente de multiplicidade, retomando as discussões realizadas anteriormente a partir dessas concepções de Deleuze e Guattari (2010).

Embora a identidade, na relação com a representação, seja um tema de reflexão antigo, já presente na filosofia clássica, a visão predominante e que perdurou (e, de certo modo, ainda persiste), ganhando novos contornos e um caráter essencial no Iluminismo e na modernidade, é a de um sujeito unificado (e universal) pela identidade. Nesse sentido, até mesmo a discussão e as problemáticas que emergiram no século XX sobre a identidade são frequentemente sintetizadas como uma questão de "crise da identidade", ou seja, uma crise do sujeito unificado pela identidade. Numa perspectiva crítica a esse entendimento redutor, Hall pergunta, então, se não seria a própria modernidade que estaria em mudança, uma vez que o sujeito, na modernidade tardia, "previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (HALL, 2006, p. 12).

Embora associe a fragmentação às mudanças que resultam da pós-modernidade, ou mesmo às transformações do próprio conceito de identidade (no marxismo, na psicanálise, na linguística, em Foucault e no feminismo) e aos modos dominantes como os sujeitos vivem a identidade, o autor é direto ao afirmar que compreende a identidade como uma produção histórica e não biológica, visto que o sujeito "assume identidades diferentes em diferentes momentos" (HALL, 2006, p. 13), ou seja, nos distintos contextos culturais. O caráter processual e múltiplo das identidades (HALL, 2006), que envolve as relações de poder e as disputas culturais – discursivas, de representação, dos pressupostos do conhecimento – fica evidenciado no próprio movimento de relacioná-la à história. Hall (2016) enfatiza ainda que a compreensão da identidade como algo natural ou dado tenta esconder uma busca pela manutenção das relações de poder, dificultando as mudanças de vínculos opressores. Nas suas próprias palavras,

> A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são "culturais", elas podem ser modificadas. No entanto, se elas são "naturais" – como acreditavam os proprietários dos escravos - são fixas e permanentes" (HALL, 2016, p. 171).

Os estudos feministas e de raça foram fundamentais para os estudos culturais ao enfatizarem o pessoal como político e, simultaneamente, pela "centralidade das questões de gênero, sexualidade e raça para a compreensão das relações entre cultura, poder e representação" (GOMES e ANTUNES, p. 18, 2019), como explicam Gomes e Antunes

(2019), ao abordarem a identidade. A cultura e os significados, portanto, ganharam relevância no debate sobre identidades, problematizando discursos positivistas acerca das diferenças das identidades. A noção de representação em sua expressão discursiva, tornou-se um eixo de confronto de concepções reificadoras da identidade e atribuições exclusivamente biológicas. No caso da discussão sobre sexo e gênero, os estudos *queer*, em seus constantes diálogos com o pensamento foucaultiano, contribuíram, na reflexão crítica sobre os processos regulatórios dos corpos, questionando visões biologizantes e afirmando que a diferença sexual "[...] não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam [...] simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas" (BUTLER, 2010, p. 151).

Para Butler (2010), a identidade é sempre um efeito de práticas discursivas, que estão atreladas a regimes de verdade. Em conferência no Brasil, em 2015, a autora ressalta que a noção de *queer* deve manter dois sentidos, que não confundem-se ou sintetizam-se numa categoria de descrição de um fenômeno ou identidade homogênea: 1) "o desvio, a fuga da norma e a abertura para o inesperado", ou seja, aquilo, diante do enquadramento (mesmo discursivo), busca a expansão; 2) a "aliança – que é mais do que uma identidade – entre grupos de pessoas que não encontram nada em comum e, muitas vezes, até há suspeitas de antagonismos" (BUTLER, 2015), o que demonstra que a sua perspectiva crítica enfatiza a multiplicidade das identificações e das diferenças por meio de alianças afetivas.

Assim, ao considerar as disputas de significado e de poder em torno das identidades, acredito que é necessário questionar tanto as perspectivas naturalizantes ou que tentam fixar pressupostos sobre as identidades, como as tentativas de homogeneização das identidades. Como acrescentam Gomes e Antunes:

> Na maior parte das perspectivas, dentro dos estudos culturais, a identidade é um conceito sob rasura, sobre o qual não podemos mais falar como antes, em termos de essência, homogeneidade e pureza, mas um conceito sem o qual não podemos pensar questões colocadas pela modernidade e pela globalização. Nenhuma identidade é pura e única; nenhuma identidade é fixa. As identidades são híbridas, heterogêneas, fragmentadas. (GOMES E ANTUNES, p. 18, 2019).

Compreendo a identidade, portanto, não enquanto uma busca por um referente material ou um objeto que traduziria concretamente uma identidade através da representação, mas como lugar de construção de alianças afetivas e de disputa de significados e valores culturais ou, dito de outra maneira, como um modo de tensionar as opressões que também são materializadas a partir dos processos de construção dos sujeitos. Em um diálogo com Michel Foucault (1987) e Hall (2016), a identidade pode ser pensada como um terreno de embates de representações por meio da linguagem, de discursos e formações discursivas que têm efetividade, ou seja, efeitos sociais, reais e práticos na conduta (HALL, 1997). Nesse sentido,

certos enunciados sobre diversidade, como “Salvador, a capital da diversidade” ou o recorrente discurso enaltecedor da convivência de uma diversidade de práticas musicais na cidade, destituído da problematização das contradições e conflitos de valores, enunciados e materialidades, acabam tendo uma tendência de naturalização da identidade e da diferença. Afinal, há constantes distinções e opressões amparadas nos processos de diferenciação.

Em uma abordagem que dialoga tanto com os estudos culturais, quanto com o pós-estruturalismo, Silva (2000) propõe refletir sobre a produção da identidade em termos de diferença, em vez de diversidade. Nesse sentido, ecoa perspectivas como a de Foucault (2014), que, em sua discussão sobre o pensamento genealógico e o problema da origem, trata a identidade não em termos de semelhança, de coerência, de características individuais que podem ser generalizadas para os outros, mas de singularidades, de redes, de diferenças (FOUCAULT, 2014). Silva (2000) sublinha ainda que há uma estreita relação de dependência entre identidade e diferença, que deve ser problematizada em termos de diferenciação, como a própria construção do par identidade e diferença. Em suas palavras:

> [...] identidade e diferença são vistas como mutuamente determinadas. Numa visão mais radical, entretanto, seria possível dizer que [...] é a diferença que vem em primeiro lugar. Para isso seria preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como o processo mesmo pelo qual tanto a identidade quanto a diferença [...] são produzidas. Na origem estaria a diferença – [...] como ato ou processo de diferenciação (SILVA, p. 76, 2000).

Com base em Jacques Derrida, Silva (2000) também ressalta a instabilidade da linguagem (e dos sistemas de significação) da qual dependem a identidade e a diferença nos processos de produção dos sujeitos, sejam nas alianças para os engajamentos identitários, sejam nas práticas de opressão que atribuem valores aos sujeitos pela construção das suas identidades. É possível dizer, por esse ângulo, que a instabilidade da produção de identidades abre espaço para a multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 2010) das identidades, uma operação no sentido contrário da essencialização, da busca de um referente, da caracterização ou de qualquer discurso redutor e generalista de diversidade que ignora os processos de diferenciação. Tal abordagem entra em sintonia com a compreensão de Chantal Mouffe (2015), para quem esse processo de estabelecimento da diferença revela o que está em jogo nas relações de produção de identidades, enquanto distinção: “A criação de uma identidade implica o estabelecimento de uma diferença, diferença essa que muitas vezes se constrói com base numa hierarquia: por exemplo, entre forma e conteúdo, preto e branco, homem e mulher etc” (MOUFFE, 2015, p.14). A partir dessa perspectiva, evito uma abordagem que afirmaria qualquer “lógica de garantias” inerente à pretensão de busca por referentes materiais para as representações e aos problemáticos discursos essencialistas e/ou biológicos. Como argumenta

Grossberg (2010), ao explicar a lógica anti-essencialista na qual opera os estudos culturais, entende o essencialismo nos seguintes termos:

> [...] essencialismo [...] assume que as relações que constituem a existência social e histórica são necessariamente do jeito que são. Essencialismo é a afirmação de que todas as relações que compõem a realidade vivida e cognoscível tinham e têm que ser do jeito que são porque as relações já são e sempre serão intrínsecas aos termos do relacionamento em si. Em posições essencialistas, as respostas são garantidas e as identidades fixas. Os efeitos são determinados antes mesmo de serem produzidos, porque todas as relações importantes na história estão necessariamente contidas no próprio fato de que algo é o que é, em suas próprias origens. (GROSSBERG, 2010, p. 22).

O autor destaca dois aspectos que são acionados na abordagem das identidades desenvolvida aqui, não enquanto fixidez, mas dotadas de uma mobilidade que é própria das construções discursivas e culturais e, paralelamente, como organizadoras e mobilizadoras de engajamentos afetivos, que expressam ecologias de pertencimento e mapas de importância (GROSSBERG, 1984, 2010, 2018). Acredito que é necessário ter cuidado especial, portanto, com as concepções que alienam os efeitos das próprias relações em torno das identidades, em prol de uma visão de busca por uma origem, de um vocação intrínseca ou essência que explicaria um suposto sujeito unitário, como certas concepções naturalistas e biológicas (BUTLER, 2015).

Ao mesmo tempo, uma perspectiva anti-essencialista da identidade e da representação não implica na defesa de uma instabilidade absoluta, que poderia gerar, por um lado, a reprodução da "lógica de garantias", porém a garantia de uma contingência absoluta e necessária, quer dizer, "tudo é instável"; e, por outro, uma abertura para o questionamento de um suposto relativismo e mesmo de uma generalização em que tudo é possível, ambos contraproducentes para a compreensão das (e para as) lutas por mudança cultural, como alertei anteriormente. Ao contrário, a negação fundamental é que "a forma e a estrutura sejam inevitáveis"[47] (GROSSBERG, 2010, p. 22) ou que não podem ser transformadas. Em outras palavras, emerge a necessidade de não essencializar a estrutura como algo rígido, estável ou garantido, mas de acentuar a sua mobilidade – o que exige, como venho argumentando, uma noção de representação que tenha, ao menos, uma efetividade discursiva (HALL, 1997).

Nesse sentido, considero produtiva a articulação das noções do real, atual e virtual e a concepção de multiplicidade, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), com a formulação da hipótese de análise cultural da estrutura de sentimento, de Raymond Williams, e dos afetos, de Lawrence Grossberg. Tais conceitos-ferramentas ajudam a aprofundar a discussão sobre as

[47] No original: "Cultural studies, like all anti-essentialisms, denies that the shape and structure of reality is inevitable."

identidades e os engajamentos afetivos contemporâneos, dando alguns passos além da dimensão do que já aparece articulado e materializado em termos de significado, de linguagem e representação.

1.4 OS AFETOS COMO MODOS DE ENGAJAMENTO SOBRE A MÚSICA E OS TERRITÓRIOS

Em um primeiro momento, tratar de cultura e afeto ou mesmo de política e afeto, pode parecer estranho, uma vez que essas esferas da vida social foram separadas no tempo e/ou construídas como dimensões quase antagônicas. Por isso, considero necessário afirmar, de saída, que a abordagem dos afetos incorporada aqui a partir de matrizes dos estudos culturais, notadamente o trabalho de Lawrence Grossberg, busca questionar tais operações de separação e, ao mesmo tempo, explicitar que os afetos são centrais nas lutas políticas identitárias e nos engajamentos relacionados à música e aos territórios, ao apontar, sobretudo, para as relações "entre mudança e imaginação, entre o real e o virtual" (GROSSBERG, 2013, p. 461)[48]. Com esse horizonte, discuto como os afetos foram assimilados em diferentes áreas do conhecimento, a exemplo da filosofia e da estética, dialogando com certas visões e confrontando algumas perspectivas que reiteram oposições, como razão e emoção e sujeito e objeto, para aprofundar a compreensão dos afetos como modos de engajamento. Entendo que os afetos são organizados e mobilizados em práticas discursivas e culturais e permitem tornar visíveis multiplicidades de dispositivos, alianças (políticas, identitárias) e efetividades culturais (GROSSBERG, 2010, 2013, 2018), ou seja, possibilidades de mudança cultural, que envolvem as relações de poder e as maneiras de ver e sentir configuradas nas sociedades.

Nesse percurso, que demanda, digamos assim, uma contextualização radical (GROSSBERG, 2010) dos afetos, é preciso retomar algumas discussões. Como disse anteriormente, a sensibilidade e a razão foram tratadas, durante muitos séculos, como dimensões totalmente apartadas. De um lado, as emoções, os afetos e as paixões, e do outro a racionalidade, a ciência e a prática política. Eram (e, em alguma medida, ainda são) entendidas como características que antagonizavam os sujeitos: entre aqueles razoáveis, cheios de virtudes para a vida pública, detentores da arte da retórica e da capacidade de comunicar a verdade, e os outros meros emotivos, movidos apenas por uma suposta irracionalidade dos afetos e das paixões. A paixão, aliás, era colocada quase como um estado de natureza, como em Thomas Hobbes. No caso da falta da razão, o mundo seria uma

[48] "[…] between change and imagination, between the actual and the virtual".

verdadeira guerra de todos contra todos, como relembra o filósofo Vladimir Safatle (2016), em crítica a tal visão hobbesiana no seu livro *O Circuito dos Afetos*.

A tentativa de separação entre paixão e política, afetos e política, sensibilidade e política – que também envolvia (e também ainda envolve) o enquadramento das identidades, em processos de diferenciação e opressão, a exemplo da mulher emocional e homem racional ou, no caso das identidades na música, o fã histérico e o crítico de arte lúcido e imparcial – remete a tempos antigos. O filósofo belga Herman Parret (1997) narra, por exemplo, 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 numa visão quase oposta à de Hobbes, mas que continua rebaixando ou isolando a paixão do campo dos "bons" atributos humanos.

Já os filósofos clássicos, como Platão e Aristóteles, embora tenham produzido reflexões acerca da paixão, deixaram o tema longe da centralidade nas suas obras. Ou, quando fizeram, reiteraram a oposição ou a negatividade das paixões em relação à razão (ou ao que consideram conhecimento), a exemplo dos diálogos do livro *Fedro*, de Platão, em que predominam uma visão de que a alma humana, naturalmente disposta ao conhecimento, é corrompida pela paixão. Outra tendência é o aprisionamento da paixão ao campo das artes, como o único lugar possível e legítimo para a sua manifestação, como explica Parret (1997). O filósofo expõe ainda que o processo de separação das paixões ocorreu, ao longo do tempo, em duas direções recíprocas: primeiro, a marginalização nas mais diversas 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.

Apresentando um ponto de vista que entra em confronto com tais entendimentos, Parret (1997) argumenta que o sujeito produtor de discursos, de razões, dentro de uma sociedade regida por leis morais, é um ser de paixão, desenvolvendo a noção de *phatos* razoável, isto é, a paixão que não é patológica. Esse *phatos* razoável, segundo o autor, se expressa nos discursos, viabilizando as relações intersubjetivas (e afetivas), o que necessariamente abrange as práticas culturais e os contextos. Portanto, não se resume a um âmbito individual, embora seja provido de singularidades, e contribui tanto nos processos de identificação, como de diferenciação na produção das identidades. Organiza a sociabilidade, as atuações políticas e escolhas. Ainda que deixe escapar, em sua formulação, uma ideia de que a finalidade da verdade dos sujeitos, a 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), ou seja, um excesso de positividade da paixão, ou mesmo uma premissa do que seria o razoável e o aceitável dentro de limites modernos, Parret é coerente ao alertar para a necessidade de desconstruir as separações radicais entre paixão e razão na vida cotidiana. 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).

No que diz respeito ao entendimento dos afetos, o autor expõe uma flexibilidade ou mesmo falta de delimitação na sua definição, afirmando coerentemente que "deve ser despido de qualquer conotação cartesiana". Além disso, critica o que considera a principal ontologia, ligada ao que intitula como paradigma econômico dominante, do ser-em-comunidade, a saber: a "circulação informacional" em associação direta com o ideal "verifuncional" dos discursos, em outras palavras, a perspectiva funcionalista e instrumental da comunicação.

Aproxima-se, nesse sentido, da crítica feita por Martín-Barbero (2015) e Grossberg (2010), entre outros autores, a tal compreensão redutora da complexidade dos processos comunicacionais, e promove, então, uma importante defesa da comunicação estética a partir da identificação de três "pequenas ontologias" que emergem das brechas da "grande ontologia": (PARRET, 1997, p. 18-19). A primeira ontologia é 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. Apresenta como exemplos a cultura e a arte. A segunda ontologia é a "experiência fusional", "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 redutora e genérica frase de Paul Valéry em *Afetividade, do Cahiers – v. 2*: "O sentimento só me informa sobre si mesmo. Por isso ele é incomunicável, sem referência fixa e nem localizável" (VALERY, apud, PARRET, 1997, p. 22). 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" (PARRET, 1997, p. 22), a "incompletude" da vida.

Destaco, entre essas três ontologias, tendo em vista os horizontes da discussão dos afetos realizada aqui, a "ontologia da experiência fusional [...] contra toda tentativa de

modelar o ser-em-comunidade em termos de uma informática generalizada, ou de uma comunicabilidade universal" (PARRET, 1997, p. 21). Em virtude de que a comunicação, frequentemente, vai muito além das trocas de informação, compreende experiências materiais e sensoriais, e considerando que não existe somente um âmbito (informacional) de comunicabilidade, tais argumentos se revelam interessantes para uma ampliação do entendimento da comunicação, para além do que expressa somente nos textos ou de uma chave única e universal de interpretação. Quer dizer, abre espaço para a inclusão tanto da materialidade, como das significâncias, das relações de poder e dos contextos culturais que atravessam os processos afetivos e comunicacionais. Como explica Picado (2012), em diálogo com Parret, o movimento do autor nasce de uma rejeição dos paradigmas sociológicos da comunicabilidade – sobretudo a ideia de que o sentido da partilha da sensibilidade se apresenta como uma "espécie de ontologização da vida societária, enquanto padrão normativo idealizado" (PICADO, 2012, p. 14).

Entretanto, ao aprofundar a discussão sobre as ontologias-brechas, Parret (1997) relaciona a "experiência fusional" aos afetos, afirmando que o contato sinestésico produz um ser-em-comunidade afetivo, "onde absolutamente nada é comunicado". Na sua perspectiva, o ser-em-comunidade não diz respeito a uma ideia ou está situado em qualquer nível cognitivo e/ou perceptivo, mas refere-se a "um sentimento que ativa a faculdade do afeto" (PARRET, 1997, p. 21). Ao relacionar a fusão dos corpos, ou o que chama de intercorporeidade, aos afetos, segrega-os de uma dimensão de organização e partilha cultural, concebendo-os enquanto ser-em-comunidade e não como dimensão possível de comunicabilidade.

Parret conecta-se, dessa maneira, com a conclusão de Brian Massumi no artigo *The Autonomy of the Affect* (1995), que argumenta na direção de uma característica irregular e desorganizada dos afetos. Embora o autor também discorde da separação entre o corpo e a mente, ao adentrar o campo das emoções e dos afetos, assume que a diferença entre a emoção e os afetos reside na organização do primeiro e na desorganização do segundo. Nesse estudo, Massumi baseia-se em experimentos feitos por Hertha Sturm com o objetivo de medir "efeitos afetivos" em estados individuais – do qual aparentemente advém os problemas para uma reflexão aprofundada sobre uma dimensão mais ampla e partilhada dos afetos. Mesmo que apresentem uma premissa pertinente e abordagens bastante elucidativas sobre corpo e mente, razão e emoção, cada um à sua maneira – no caso de Parret, inclusive, propondo pensar a comunicação de modo mais amplo na relação com o sensível – são redutores no tratamento dos afetos, limitando-os ora à desorganização, ora à materialidade.

No entanto, no mesmo livro, Parret (1997, p. 122-123) muda o seu percurso, distanciando-se de Massumi, e defende que há "juízos basicamente afetivos", reconhecendo que valores e discursos são organizados e construídos nos e pelos afetos, envolvendo, evidentemente, os contextos culturais específicos, embora não desdobre tal formulação numa articulação entre afeto, cultura e política.

> 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).

Tais discussões mais recentes sobre os afetos estão inseridas no que Patricia Clough (2007) intitula, em livro organizado com Jean Halley, como a virada afetiva ("affective turn") nas ciências humanas e sociais. Como já percebido, nessa altura, não tenho como objetivo agrupar aqui esses debates em linhas de pesquisa ou tipos de abordagem, muito menos fazer uma revisão bibliográfica ou um estado da arte dos estudos dos afetos, mas apresentar algumas questões e potencialidades que envolvem esse conceito, problematizando-o enquanto ferramenta de compreensão e transformação das relações entre música e territórios em engajamentos afetivos. No livro, o filósofo Michael Hardt (2007), por exemplo, chama a atenção para o fato de que os dois precursores da virada afetiva nos Estados Unidos são os estudos feministas focalizados no corpo e a abordagem das emoções em trabalhos acadêmicos ligados à teoria *queer*.

Ainda que a delimitação de um *turn point* ou a localização (espacial e temporal) de movimentos ou tendências de pesquisa, em geral, possa ser controversa ou mesmo arbitrária, sobretudo tratando-se de trabalhos que envolvem uma tomada de posição diante da própria pesquisa e da sociedade, noto que a questão das identidades (e o seu sentido cultural e partilhado) tem sido central para os trabalhos desenvolvidos em torno dos afetos – o que revela, ou ao menos deveria relevar, um caminho contrário à redução dos afetos apenas à dimensão da materialidade dos corpos, enquanto apartados ou a antítese da razão e da prática política. Porém, muitas vezes essas as reflexões, principalmente aquelas baseadas no trabalho de Espinoza, como Massumi, recaem em problemas de organização e desorganização, ou de causalidade entre pensar e agir, ou de vetores causais de determinações entre corpo e mente.

Considerando essas oscilações, imprecisões e/ou problemáticas sobre o tratamento dos afetos, defendo aqui uma perspectiva dos afetos que aborda as inter-relações entre música e territórios a partir das práticas cotidianas, discursos, *performances*, produções audiovisuais dos artistas, discussões de seguidores (ouvintes, fãs, *haters*) em plataformas de redes sociais

online e textos de jornalistas, articulando gêneros musicais e identidades. Percebo, em tais fenômenos, organizações de afetos e engajamentos que articulam valores, visões de mundo, orientações, movimentos e potencialidade de transformação nos modos de viver e sentir a música, as identidades e a cidade. Portanto, há uma dimensão de engajamento, de investimentos que organizam, orientam e enfatizam determinados eixos afetivos da vida cotidiana, como os gêneros musicais e as identidades, possibilitando a problematização de questões como diversidade, representatividade, território, concepções de cidade e da relação desses temas com a música. Argumento que é preciso compreender os afetos, na vinculação com a música e territórios, em suas manifestações diversas, em seu processo ativo e produtivo que amalgama relações com os corpos em movimento (na dança, *performance*, nas diferentes apropriações de espaços materiais das cidades, no volume do som, nas variações entre as frequências graves e agudas), como também nos processos de diferenciação e construção de identidades, individuais e partilhadas, nos valores, visões de mundo, paixões e razões.

Muitas vezes, a escolha e o modos de ocupação de um espaço público (material) para um show na rua, em um bairro específico da cidade, pode demonstrar um tensionamento na relação com as tentativas de controle institucional da mobilidade, dos corpos e das práticas que são realizadas ali. Ou seja, envolve engajamentos afetivos, que disputam valores e podem expandir os horizontes das relações que predominam naqueles espaços, geralmente a partir de diálogos, recuos e negociações diversas, ao tempo em que podem reiterar certas lógicas disciplinares ou meramente de consumo dos territórios (FARIAS; CARDOSO FILHO; 2019).

Portanto, os afetos conformam, de fato, sensibilidades agregadas a lógicas, possivelmente externadas nessas práticas, mas produzem, sobretudo, orientações, movimentos, engajamentos que se manifestam em processos comunicacionais, como os já mencionados e que serão discutidos mais profundamente. Dito de outra maneira e num sentido amplo das interações, os afetos, em sua complexidade, expressam uma dimensão comunicacional que emerge exatamente como lugar de disputa de formas, valores e modos de vida. O afetos estão ligados, assim, às multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 2010; 2011; GROSSBERG, 2013), sobretudo as suas três esferas, já apresentadas: efeitos ou mediações materiais, como discursos, convenções audiovisuais e *performances*; efeitos expressivos, que envolvem as sensibilidades; e as formações discursivas e culturais nos contextos.

Sendo assim, sinais, traços e estruturações dos afetos podem ser identificados nessas manifestações em processos comunicativos, sejam eles os discursos, com suas regularidades e irregularidades, *performances*, em suas convenções espaciais e musicais, em reiterações e rupturas, e nos próprios modos de questionamento de lógicas territoriais redutoras, opressoras

ou voltadas, mormente, para a acumulação capitalista, mesmo que disfarçadas em discursos de diversidade ou em mobilidades estruturadas (GROSSBERG, 2010). Em sua discussão em torno dos estudos culturais, Grossberg (2010) chama a atenção que, em diversos trabalhos, inclusive contemporâneos, há uma suposição de que o afeto "é mais natural do que construído e, muitas vezes, que é necessariamente desorganizado (em oposição, por exemplo, à linguagem)"[49] (GROSSBERG, 2010, p. 193, tradução nossa). Ou então que resume-se ao plano da emoção, como um efeito único, reunindo emoção, desejo e atenção, o que reduz a sua multiplicidade. Contrapondo-se a essa linha de pensamento, Grossberg (2010) afirma que a produção dos afetos nunca foi aleatória. Pelo contrário, o "afeto está sempre organizado por dispositivos 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"[50] (GROSSBERG, 2010, p. 194, 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).[51]

Tal articulação feita por Grossberg relaciona os afetos ao plano virtual. Ou, como será exposto em seguida, ao emergente (WILLIAMS, 1979). Ao mesmo tempo, não exclui a efetividade dos afetos no plano do real (que comporta o virtual) e enfatiza o caráter movente, a agência dos afetos e a sua multiplicidade na ligação com os contextos discursivos e culturais, tal como as relações de poder. Ou seja, os afetos comportam um entrelaçamento entre as dimensões do sensível, do social, do cultural e do político.

Voltando a tratar de música, num sentido mais amplo, quando um fã, jornalista ou crítico escreve sobre o "melhor disco" ou a "melhor música do ano", pode materializar uma

---

[49] No original: "In much of the contemporary work, affect is assumed to be more natural than constructed, and often, additionally, to be necessarily unorganized (as opposed to, e.g., language)."

[50] No original: "affect is always organized by discursive or cultural apparatuses, which are in turn sites/agents of the production of and the struggle over the real, in the form of habits and the habitual."

[51] "First, affect defines the ontology of immanenceor virtuality. […] If the first sense is the reality of the virtual, the second sense of affect defines the reality of the actual as affective: affect describes bodies in motion (affectio), the materiality of mediation. Here affect describes the effectivities of bodies on one another, including importantly the modalities of incorporeal effects or causality at a distance (e.g., forms of discursive effects). The third sense of affect, often mistakenly set in opposition to forms of signification, highlights certain modalities of incorporeal effects, especially the multiplicity of expressive - discursive, cultural - mediations."

disputa que envolve a comunidade musical e a sociedade em geral, organizando e expressando não apenas o seu gosto, mas também os afetos e as experiências com os modos de escuta, por visões de mundo, referências, territórios. Já ao expressar o gosto por um rap considerado da quebrada ou da periferia, o fã não trata apenas do território geográfico, mas manifesta afetos que articulam valores tanto relacionados ao gênero musical, como ao território simbólico (HAESBAERT, 2014). Quer dizer, tais disputas afetivas, embora atravessem o âmbito da sonoridade e dos espaços físicos, envolvem outros aspectos da vida cotidiana, como discursos, sensibilidades e valores. Afinal, há uma série de elementos e relações sensíveis, culturais e políticas que permeia a interação do fã com aquele álbum, aquela música ou com aquele território. Ou mesmo um *hater* engajado para criticar ou expressar ódio a um artista cujo afeto está organizado e opera num sentido de rejeição, o que também pode atravessar questões específicas sobre os gêneros musicais, como as visões de mundo e valores e outras questões. Exemplo disso ocorreu com o BaianaSystem durante a transmissão do seu show no Reveillon de Salvador, quando o grupo foi alvo de racismo[52].

Entendo ainda que, no confronto do fã e do hater, os componentes da identidade e dos processos de diferenciação ganham relevo. Esses discursos, na maioria das vezes, informam, de maneira mais imediata, os afetos e deixam explícitos vetores em atuação ali, motivando aquele engajamento, que pode reproduzir lógicas opressoras e/ou ensejar mudanças culturais.

Além disso, ainda nas inter-relações entre a música e os territórios, há também modos como certas tecnologias e formas culturais (WILLIAMS, 2003) organizam e mobilizam afetos e relacionalidades em discursos e *performances*, a exemplo dos espetáculos musicais em teatros com acústica e iluminação específicas e cadeiras numeradas que convocam certos rituais ou formas de organização do espaço; shows em espaços abertos e públicos que chamam em causa o corpo e a dança; apresentações em lugares inesperados e sem autorização das institucionalidades governamentais (FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019); ou mesmo nas lives, articulando aspectos de intimidade e questões envolvendo o público e o privado (casas de show e outros espaços privados, como a própria residência), que ganharam maior visibilidade nos tempos da pandemia do coronavírus. Em outros termos, as relações entre as materialidades (dos espaços, da música, dos corpos) e as convenções, por exemplo, de gêneros musicais e territórios, permeiam as implicações técnicas e econômicas, as práticas políticas e valorativas e também os engajamentos afetivos associados às suas convenções.

[52] Em transmissão *online* do show do BaianaSystem no Reveillon de Salvador, em 2016, *haters* fizeram comentários racistas contra o grupo, como mostra matéria em site local. Disponível em: <www.metro1.com.br/noticias/cidade/27905,durante-show-baianasystem-e-vitima-de-racismo-na-internet>. Acesso em: janeiro de 2019.

É possível perceber, dessa forma, distintas maneiras de viver, sentir e disputar a música e os territórios na relação entre engajamentos afetivos e formas culturais. Como destaca Kathleen Stewart (2007), no livro *Ordinary Affects*, as formas "[...] de assistir a cenas e eventos geram socialidades, identidades, mundos oníricos, estados corporais e sentimentos públicos de todos os tipos" (STEWART, 2007, p. 10)[53]. Essas formas, em seus imbricamentos afetivos, não são fixas e mudam as maneiras como as pessoas vivem a sua vida cotidiana e os vínculos com a música e a cidade. Essas e outras questões específicas sobre os afetos na relação com *performances* e convenções audiovisuais na ligação música-territórios serão trabalhadas mais detalhadamente nos capítulos seguintes.

Na sua definição de afetos, Grossberg (2010) aciona algumas discussões de autores pós-estruturalistas, como Deleuze e Massumi, que abordam o que intitulam de categoria ontológica dos afetos, exposta, por exemplo, na ideia de afetos como a capacidade de afetar e ser afetado dos humanos e não-humanos (MASSUMI, 2002). Embora o autor incorpore em seus trabalhos questões centrais no pensamento deleuziano, a exemplo das discussões sobre os platôs da realidade, da multiplicidade e da territorialização, e reconheça a importância dessas discussões em suas formulações, afirma um maior interesse e foco nas relações entre afetos e formas de eficácia (ou efetividade), quer dizer, como os afetos deixam ver movimentos, disputas, processos e relações cotidianas (GROSSBERG, 2010), o que remete às questões sobre os limites de compreender os afetos sem considerar as condições de possibilidade para a mudança. Nas suas próprias palavras:

> [...] embora conheça o uso ontológico do conceito de afeto, quero localizar o afeto como territorializador. [...] Essa é sempre a pergunta que quero fazer: quais são os aparelhos ou regimes de discurso maquínicos que constituem os modos pelos quais vivemos as nossas vidas? As possibilidades de efeito e suas articulações a conjunturas e ontologias históricas. (GROSSBERG, 2010, p. 314).[54]

É possível dizer, a partir de Grossberg, que os contextos históricos não devem ser separados no mapeamento e na análise dos afetos. Ou seja, nas inter-relações entre música e territórios expressas em engajamentos afetivos, aquelas formas, discursos, imaginários e modos de apropriação da cidade que estão configuradas como dominantes, aquelas que ainda não foram materializadas em formações culturais ou linguagem e aqueles elementos residuais, ligados ao passado, porém ativos e que integram o real devem ser pensados no seu conjunto,

[53] "Modes of attending to scenes and events spawn socialities, identities, dream worlds, bodily states and public feelings of all kinds."

[54] "[…] while I know the ontological use of the concept of affect, I want to locate affect in that second set of contexts, as territorializing. Obviously the full description of a specific context or reality should involve all of those contexts or "machines": coding, territorializing, and stratiffing. That's always the question that I want to ask: what are the machinic apparctuses or regimes of discourse that are constituting the ways in which we live our lives? The possibilities of affect and their articulations to conjunctures and historical ontologies."

de maneira fortemente articulada. Tal caminho envolve a ligação com a noção de estrutura de sentimento, de Raymond Williams, que será desenvolvida no tópico a seguir.

Levando em consideração a multiplicidade de maneiras nas e pelas quais o afeto está presente na vida humana, Grossberg (2018), em *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 incorporo neste 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 do tempo e do local e é distribuído de forma desigual pelas populações. Se o significado é como fazemos sentido do 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[...], incluindo humores, emoções, mapas do que importa e do que se importa, prazeres, desejos, paixões, sentimentos. (GROSSBERG, 2018, ps. 10 e 11, tradução nossa).[55]

Entre os variados aspectos enfatizados na definição do autor, alguns deles já discutidos, destaco aqui o plano afetivo dos significados e, principalmente, das significâncias e das intensidades, articulando as trajetórias individuais e as partilhas, o pensamento, a linguagem e as materialidades – e a sua dimensão de tecnocultura (GOMES, 2015; GOMES; ANTUNES, 2019) – e, sobretudo, o âmbito do que já é identificado como prática, forma, fenômeno ou modo de vida nomeável, palpável, cognoscível, e aquilo que (ainda) não está articulado. As possibilidades de outros afetos e modos de vida, dessa maneira, são fundamentais para a formulação de Grossberg.

Ao discutir a modernidade como um espaço-problema no seu trabalho intelectual, o autor trata das possibilidades de outras modernidades como parte da análise conjuntural e da contextualização radical e, mais ainda, como um projeto analítico e ético-político. Tal percurso deve ser construído, como expõe, na "[...] rearticulação da conjuntura e a construção de um senso de possibilidades – o que Deleuze chamaria de virtual e o que Williams chamaria

[55] "It is an essential dimension or ingredient of the messiness of human experience, and it is at least as complicated as the other dimensions—of biological bodies, social relations and structures, and meaning and consciousness […] Like the plane of meaning, affect is the contingent product of human and non-human events, contradictions and struggles. It varies over time and place, and is unevenly distributed across populations. If meaning is how we make "sense" of what is going on, affect is the energy that permeates all our experiences and defines what it feels like to live in a moment. Like meaning, affect is always constituted in the space between individuality and sociality, between consciousness and materiality, between the knowable and the not-yet-articulated. Affect encompasses a variety of ways in which we "feel" the world [...], including moods, emotions, maps of what matters and of what one cares about, pleasures and desires, passions, sentiments, etc."

de emergente – já presente em nossa realidade vivida." (GROSSBERG, 2010, p. 74), considerando as especificidades de cada uma dessas concepções na relação com as condições de possibilidades, como exposto. Como os planos do real, virtual e atual, de Deleuze e Guattari, já foram desenvolvidos e articulados, cabe agora, para uma melhor compreensão dos afetos, me encaminhar para a discussão sobre estrutura de sentimento, hipótese de análise cultural de Williams (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2011a; GOMES; ANTUNES, 2019), para refletir sobre essa noção fundamental para a percepção e compreensão de tendências em processos culturais e engajamentos afetivos emergentes.

1.4.1 Afetos e estrutura de sentimento: refletindo sobre processos emergentes

Logo no início da entrevista *Affects Future* (2010a), concedida por Grossberg a Gregory Seigworth e Melissa Gregg na coletânea *The Affect Theory Reader*, o autor é apresentado como a principal figura dos estudos culturais contemporâneos por ter reconhecido o lugar da paixão, da emoção e dos afetos como novas fronteiras da política. Tendo como o foco do diálogo essa sua particular abordagem, o pesquisador, em uma das primeiras respostas, afirma que duas noções e ideias conectadas foram fundamentais para a formulação do conceito de afetos: a estrutura de sentimento, de Raymond Williams, e a tentativa de definição da questão central dos estudos culturais por Richard Hoggart, "como o que é estar vivo em um certo momento e lugar". Tais perspectivas permitiram, segundo Grossberg, ir além dos conceitos de ideologia e experiência em Althusser, que não davam conta das suas questões e interesses de pesquisa sobre a cultura e a música popular e, principalmente, o rock enquanto fenômeno cultural. Na entrevista, o autor narra como se deu tal processo, ao chegar no *Center for Contemporany Cultural Studies* (CCCS), na Universidade de Birmingham, na Inglaterra, nos anos 1970:

> [...] estava interessado em descobrir por que a música era tão importante na contracultura. E, por extensão, por que era tão importante dentro do contexto mais amplo da cultura jovem do pós-guerra. Como funcionava, o que estava fazendo, como operava. Quando cheguei a Birmingham, entendi mais ou menos que, de algum modo, tinha muito a ver com o que Williams e Hoggart estavam tentando falar com a estrutura do sentimento. E a música popular deu acesso a isso talvez de maneira mais óbvia do que outras formas de cultura mediada. Então, meu caminho provavelmente foi predeterminado pelo fato de eu ter entrado no trabalho acadêmico com a música como meu objeto. Porque eu estava convencido de que as teorias da representação, do significado e da ideologia tinham pouco a oferecer para tentar entender a música. (GROSSBERG, 2010a, p. 310, tradução nossa).[56]

[56] "[…] I was interested in finding out why music was so important in the counterculture. And by extension, why it was so important within the broader context of postwar youth culture. I was interested in how it worked, what it was doing, how it operated. When I got to Birmingham I more or less understood that somehow this had a lot to do with what Williams and Hoggart were trying to talk about as the structure of feeling. And that, in a way popular music gave access to that perhaps more obviously than other forms of mediated culture. So, my path was probably predetermined by the fact that I went into academic work with music as my object. Because I was

Partindo dessa primeira aproximação e considerando a importância de desenvolver mais profundamente o entendimento de Grossberg dos afetos, considero necessário discutir mais detalhadamente essas relações que sustentam e destacam os afetos nos estudos culturais, sobretudo, como explicitei, com a hipótese cultural da estrutura de sentimento, para compreender as possibilidades de existência de afetos emergentes. Porém, torna-se necessário, antes disso, retomar brevemente alguns dos problemas e paradigmas que levaram Williams (1965, 1979, 2003) a formular a expressão estrutura de sentimento, com base nos trabalhos do próprio autor, de Grossberg (2010) e nos entendimentos de Gomes (2011a), Gomes e Antunes (2019) e Ferreira (2019).

Em primeiro lugar, ao tratar de estrutura de sentimento, é preciso ter em vista o esforço contínuo de Williams em busca da compreensão dos modos de vida, da sua produção e reprodução, e da construção de ferramentas para a análise cultural e a transformação social, levando em conta o que já foi discutido no início deste capítulo. E análise cultural, segundo Gomes (2011a) não somente no sentido de reprodução dos significados e valores, do entendimento de como estão configurados modos de ver e sentir de uma sociedade, mas também dos conflitos sociais, da produção e disputas de significados e valores e das suas mudanças. Quer dizer, o processo ativo (e criativo) de produção de formas, valores e sentidos na cultura – o que também reforça a relação com o conceito amplo de cultura de Williams e as relações entre os elementos, incluindo os temporais, de um modo inteiro de vida (GOMES, 2011a). Outro aspecto que merece relevo é o seu movimento, também constante ao longo dos trabalhos, de compreensão e de enfrentamento do capitalismo e o seu sistema de valores, de significados (GOMES, 2011a) – que, evidentemente, não são estanques e modificam-se em diferentes conjunturas e contextos. Portanto, a mudança cultural, considerando a totalidade e lógicas do sistema capitalista, é algo fundamental no projeto dos estudos culturais.

Nesse sentido, as contribuições de Williams, na relação com a área da comunicação, são centrais, como explica Gomes (2011a). Isso porque o autor enfatiza os modos como a comunicação, materializada nos diversos processos culturais, revela formas culturais, sentidos e valores específicos, de acordo com os fenômenos e produtos específicos, e amplos, no sentido das partilhas, assim como as suas reproduções e produções nos diferentes contextos. Em outras palavras, os processos comunicacionais são compreendidos em sua dimensão ativa de incorporação e, ao mesmo tempo, de produção e disputa de modos de vida (GOMES, 2011a) e contextos (GROSSBERG, 2010). Dessa forma, há uma preocupação constante em

---

convinced that theories of representation, of meaning, of ideology had little to offer any attempt to understand music."

entender como a vida material e cultural estão fortemente interelacionadas, o que Gomes desenvolve enquanto exame das tecnoculturas (GOMES, 2015), contrapondo-se à ideia de sucessão de inovações tecnológicas, de fronteiras rígidas entre os meios e também aos argumentos que se valem de causalidades ou determinismos para explicar as mudanças na comunicação e na cultura. E isso tudo reconhecendo que "as relações entre cultura e tecnologia são relações de poder, em especial quando se trata de tecnologias da comunicação" (GOMES; ANTUNES, 2019). Nesse sentido, na definição de Gomes (2015) e desenvolvida em Gomes e Antunes (2019),

> [...] tecnocultura diz respeito ao modo como vivemos, individualmente, mas sempre de modo compartilhado, as tecnologias. Pensada efetivamente como articulação entre tecnologia e cultura, ela não se refere, pura e simplesmente, à tecnologia e nem à cultura, mas às apropriações e interpretações da tecnologia na vida cotidiana, para lidar com problemas, questões e necessidades colocadas pela vida, em sintonia com afetos, desejos, valores e práticas sociais. Tecnocultura se refere a uma relação que convoca nosso olhar para dinâmicas políticas, sociais, econômicas e simbólicas da vida cotidiana (GOMES; ANTUNES, 2019, ps. 14 e 15).

Ou seja, a cultura, a qual as tecnologias permeiam, revela a partir das suas heterogeneidades, partilhas, complexidades, especificidades (WILLIAMS, 2016; GOMES; ANTUNES, 2019) e, ao mesmo tempo, das suas conexões de multiplicidade (DELEUZE, 2005; DELEUZE E GUATTARI, 2010, 2016), como certos elementos se expressam em uma forma ou em uma convenção, e também como a cultura e a tecnologia são reciprocamente alimentadas por relações entre práticas midiáticas, convenções, valores, instituições, entre outros fatores. É o que constitui a tecnocultura. Williams (2016) mostra como esse processo ocorre a partir das transformações na televisão. O autor explica que há mudanças que se dão por novas tecnologias, evidentemente, mas essas inovações não estão descoladas (enquanto forma, relação, valores, modo de vida) de mudanças em curso nas sociedades em sua compreensão mais ampla. Muitas vezes, há alterações de como o conteúdo circula, é criado e recriado e também nas legislações que estabelecem e controlam o funcionamento, nas expectativas e os hábitos da população. Além disso, os modos como as pessoas se reconhecem a partir de uma relação com o consumo da televisão e como os reconhecimentos motivam disputas são centrais na tecnocultura.

Nas inter-relações entre vida material e cultural, as convenções são centrais. Como expõe Williams (1979), "[...] uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções [..] que, na arte e literatura, estão com frequência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura se está formando" (WILLIAMS, 1979, p. 135). As convenções ganham relevância específica para pensar as ligações entre música e territórios a partir das articulações de gêneros musicais e identidades.

Tal perspectiva permite questionar, num sentido geral, por que a maior parte das músicas disponibilizadas nas plataformas de streaming varia entre três a quatro minutos. Ajuda a pensar de que modo o tempo da música se vincula ao tempo do cotidiano nas cidades modernas. Ou mesmo quais são os outros formatos (materiais), a exemplo do álbum, que contribuem para essa escolha na produção, seja dos músicos, dos selos ou das indústrias fonográficas. E de que maneira esses formatos (a faixa e o álbum) se situam no cotidiano do ponto de vista dos modos de vida nas cidades. Por que é quase impensável um disco com duração de cinco horas? Ou mesmo por que a regulação dos momentos adequados de sentar e levantar em um show em um teatro é incorporada, em geral, pelo público? As convenções e as suas mudanças ajudam a lançar questões e compreender dimensões específicas dos produtos, fenômenos, gêneros e processos comunicacionais, tal como aspectos mais amplos, a exemplo dos valores, da vida em sociedade.

Como acrescenta Gomes (2011a), reportando-se a Williams, mudanças nas convenções significam também mudanças de significados e valores, em um modo integral de vida, não apenas parcialmente. E aí cabe assinalar, seguindo a autora, que "modo de vida não implica apenas a forma de morar, a maneira de vestir ou de aproveitar o lazer; implica, sobretudo, formas de conceber a natureza da relação social" (GOMES, 2011a, p. 33).

A autora avança na discussão acerca das convenções e explica que, para Williams, olhar para as convenções é um modo de acessar uma estrutura de sentimento e, desse modo, um movimento na direção da mudança cultural. Nos seus próprios termos, é uma "hipótese de análise cultural" (GOMES, 2011a). Ou seja, um modo de pensar e analisar tanto as configurações do presente, como as mudanças sociais e culturais. Contribui decisivamente, assim, para o pesquisador da comunicação e da cultura e, no meu caso, dos seus entrelaçamentos com a música e os territórios, perceber, identificar e analisar certas conformações e mudanças culturais e sociais quando elas ainda estão acontecendo. Ou, minimamente, alcançar algumas indicações de tais transformações, já que as garantias de precisão, concretude, de uma realização não estão dadas – um desafio que é fundamental para as ciências humanas como um todo.

Já sobre a própria expressão, o termo estrutura visa demonstrar que as próprias estruturas sociais não são descartadas na hipótese de análise cultural (GOMES, 2011a), ou seja, estruturas como o capitalismo, o racismo, o machismo, a homofobia, são organizadas e constituem a sociedade – mesmo que em constante disputa e como objeto de tensionamentos –, mas há também sensibilidades, sentimentos que envolvem tais processos em que a cultura é vivida e sentida ativamente, inclusive do ponto de vista das transformações dessas relações de

poder desiguais e opressoras. E aí o afeto entra em cena nessa discussão. Como precisamente sublinha Ferreira (2019), o próprio Grossberg, em alguns momentos, chega a dar uma espécie de equivalência aos dois conceitos, como na entrevista publicada na E-Compós, embora fique nítida as diferenças em outras publicações (GROSSBERG, 1985, 2010, 2010b, 2015, 2018).

Retomando mais diretamente as formulações de Williams sobre estrutura de sentimento, tal hipótese de análise cultural aponta para a consideração das distintas temporalidades que residem e atravessam os processos históricos contemporâneos: os elementos residuais, dominantes, emergentes. Os residuais, de acordo com Williams (1979), foram produzidos no passado e são ativos no presente, entretanto, remetem constantemente ao passado no qual foram dominantes – dito de outra maneira, existem, mas não têm mais lugar na cultura dominante –, enquanto os elementos dominantes são parte central do sistema de valores e significados atuais, da configuração hegemônica da sociedade. Já os emergentes nunca são imediatos. Caracterizam-se como novas formas ou reconfigurações das formas dominantes e questionam as premissas que sustentam, enquanto forma, formação e valores, uma certa lógica ou uma cultura dominante.

Segundo Williams, em uma das suas definições da noção, a estrutura de sentimento "[...] opera nas partes mais delicadas e menos tangíveis das nossas atividades. Em um certo sentido, a estrutura de sentimento é a cultura do período: é o resultado particular vivido de todos os elementos em uma organização geral" (WILLIAMS, 1965, p. 64)[57]. Embora o autor expresse aqui uma indicação de demarcação temporal, um entendimento moderno do tempo a partir da noção de período – e os estudos culturais constroem relações complexas com diferentes modernidades – destaco que a estrutura de sentimento relaciona-se também àquilo que ainda não está necessariamente articulado numa estrutura ou forma de linguagem e, ao mesmo tempo, está conectada à totalidade dos processos sociais. É ao plano da vida cotidiana, portanto, que a estrutura de sentimento se articula e, muitas vezes, se confunde (GOMES, 2011a; GOMES; ANTUNES, 2019; GROSSBERG, 2010). E, como explica Grossberg (2010b), a vida cotidiana é, por sua vez, "[...] uma articulação histórica da esfera do 'como se vive'. [...] não é composta apenas das relações materiais; é uma estrutura de sentimento" (GROSSBERG, 2010b, p. 313, tradução nossa)[58]. O autor também situa o afeto na vida cotidiana, enquanto estrutura de sentimento, buscando demonstrar a potência dos afetos na

[57] No original: "[…] operates in the most delicate and least tangible parts of our activity. In onesense, this structure of felling is the culture of a period: it is the particular living result of all the elements in the general organization."
[58] No original: "[...] a historical articulation of that realm of 'how one lives'. Everyday life is not simply the material relationships; it is a structure of feeling, and that is where I want to locate affect."

política e nas transformações culturais e socias, além de apresentar uma instigante chave para a análise de processos comunicacionais.

Além disso, Grossberg (2010b) enfatiza que o autor, ao formular a noção de estrutura de sentimento, fazia um movimento de compreender os fenômenos sociais, culturais e políticos, sobretudo a partir da literatura, para além da significação. Desse modo, em diálogo constante com Williams, Grossberg (2010b) explica:

> A estrutura de sentimento é sobre os limites da significação, da representação e (embora eu não goste de usar a palavra) o tipo de "excesso" ou "excedente" que está sempre lá por meio da produção discursiva que não é capturada por noções de significação ou representação. [...] Portanto, penso que a noção de um espaço entre o que pode ser tornado significativo ou cognoscível e o que, no entanto, é habitável é um ponto de partida mais interessante (GROSSBERG, 2010, p.318, tradução nossa)[59].

A compreensão dos afetos de Grossberg segue, assim, na mesma direção de Williams de pensar a comunicação não enquanto uma abstração, excluindo a totalidade do social, mas como parte do cotidiano, produzindo e reproduzindo formas, modos de vida e valores. Ao mesmo tempo, destaca o investimento de energia e a construção de mapas de importância, de identificações e desidentificações que atravessam as diversas relações cotidianas, culturais e comunicacionais. Grossberg explica no *review* do livro *Television: Technology and Cultural Form*, publicado nos anos 1970, que, ao discutir as relações entre estrutura de sentimento e vida cotidiana a partir da comunicação, Williams destaca a "íntima conexão entre formas de vida social e formas de comunicação" (GROSSBERG, 1977, p. 340, tradução nossa)[60]. Ou seja, diferentemente de uma perspectiva determinista que defende apenas um vetor de relação entre comunicação e sociedade ou uma compreensão que afirma uma influência da mídia – e aqui mídia tem um sentido restrito das empresas de comunicação, programas e produtos – na vida social, Williams complexifica a discussão mostrando as ligações entre comunicação e cultura e os processos de incorporação de formas de vida social em formas de comunicação que estruturam modos de viver e sentir o cotidiano.

Nesse sentido, os indicativos e possibilidades de mudanças nos afetos expressos em fenômenos comunicacionais, por meio de suas configurações, conflitos, contradições, movimentos ou tendências ainda não completamente articuladas, são modos de acessar formas de vida e formas comunicacionais em suas emergências, quer dizer, as estruturas de sentimento e as distintas temporalidades mencionadas. Ferreira (2019) entende, nessa

---

[59] "The structure of feeling is about the limits of signification, of representation, and (though I am loath to use the word) the kind of "excess" or "surplus" that is always there through discursive production that is not captured by notions of signification or representation. […] So, I think that the notion of a gap between what can be rendered meaningfirl or knowable and what is nevertheless livable is a more interesting place to start."

[60] No original: "intimate connection between forms of social life and forms of communication."

discussão, o emergente "[...] como afetos que ainda não foram articulados ou ainda mais, são inarticuláveis", sendo os afetos fundamentais nas "disputas entre hegemonias e forças contra-hegemônicas" (FERREIRA, 2019, p. 245). Embora reconheça que os afetos emergentes ainda não estão articulados ou materializados em linguagem, penso que a articulação, em conjunto com a contextualização radical, como desenvolvidas em tópico anterior, permite exatamente rearticular esses afetos e enfatizar as condições de possibilidades de outras relacionalidades de afetos. Como explica Grossberg (2010), Williams, com a noção de estrutura de sentimento, quer analisar e redescrever o modo como um conjunto de relacionamentos entre os elementos estão configurados. Cabe, então, a articulação, desarticulação e rearticulação dos vetores afetivos, das formas de luta, enfim, dos engajamentos afetivos na própria prática analítica do pesquisador. Mas, como aponta Ferreira, essas análises "não devem se restringir a analisar os contrapontos, as resistências. É uma noção que nos habilita a analisar o presente, a compreendê-lo como um processo dinâmico e complexo, a contextualizá-lo radicalmente" (FERREIRA, 2019, p. 42), construindo outros contextos de relações (GROSSBERG, 2010) e multiplicidade (DELEUZE, 2005; DELEUZE E GUATTARI, 2010, 2016), como venho buscando desenvolver neste e em outros trabalhos.

Dito isso, sublinho que a estrutura de sentimento leva a identificar, observar e, em alguns casos, até mesmo nomear, na medida em que a linguagem também tem potencial de reconfigurar realidades e criar mundos possíveis ou mesmo mostrar como os elementos e afetos de uma dada realidade estão configurados, a sua dimensão atual, como faz Grossberg (2018) ao analisar e construir as relacionalidades contextuais nos Estados Unidos pós-Trump. Estrutura de sentimento também é central enquanto método de análise cultural que considera os elementos de distintas temporalidades e as configurações de hegemonia (GOMES, 2011a; GOMES; ANTUNES, 2019; FERREIRA, 2019). Compreendo aqui que essas duas maneiras de lidar com a estrutura de sentimento, do modo como foi pensada por Williams e retomada em outros trabalhos dos estudos culturais e da comunicação, não são contraditórias. Pelo contrário, somam-se como possibilidade de construção de contextos. Tal perspectiva entra em sintonia com as questões colocadas por Ferreira (2011) sobre a diferença no tratamento analítico da estrutura de sentimento realizado, nos últimos anos, pelo Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo (GPAT) e o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), como uma hipótese de análise cultural para compreensão, sobretudo, de processos emergentes, em relação à maneira como estrutura de sentimento opera em alguns trabalhos de Grossberg, sobretudo em *Under the Cover of Chaos*, como citado acima – embora não recuse a sua complementariedade.

Se estrutura de sentimento, na relação com afetos, possibilita a "territorialização" dos processos culturais e da construção de contextos, ou seja, perceber como "se mover através das relações, onde se pode ou não investir [afetos], onde é possível parar e descansar, e fazer novas conexões, o que importa e como importa" (GROSSBERG, 2010, p. 313), é algo possível de se observar e mapear na prática de pesquisa e análise cultural. Mas a potência política, de enfrentamento do capitalismo e das opressões ligadas às identidades, esvazia-se ao se restringir à dimensão de observação ou apenas ao mapeamento de uma série de relações numa realidade. É necessário considerar, indo além, tanto essas configurações de afetos em estruturas de sentimento, os elementos residuais, dominantes e emergentes e também arcaicos e novos[61], como também refazer certas conexões, revelar as contradições, as fragilidades, os problemas que envolvem as relações de poder, as reificações, cristalizações e essencializações de relações e modos de vida. E, junto com isso, dar atenção especial às emergências, às possibilidades de transformações, no sentido de compreender como certos engajamentos estão sendo realizados, quais indicativos revelam e como negociam e, ao mesmo tempo, tensionam aspectos dominantes. É preciso valorizar as "ervas daninhas" e não simplesmente identificar ou incorporar que as ervas são daninhas, limpando o jardim, como reivindicam Leal e Gomes (2020) em suas instigantes discussões sobre catástrofe.

Afetos, música e territorialidades

A formulação de Lawrence Grossberg do conceito de afetos, como venho argumentando, está intimamente ligada, por um lado, à hipótese cultural da estrutura de sentimento, de Raymond Williams, com o objetivo de perceber, analisar e compreender processos emergentes, e por outro com a perspectiva dos filósofos Deleuze e Guattari acerca dos três platôs (ou planos) que configuram a realidade: real, virtual e atual. Cabe agora discutir uma entrada inicial do autor numa abordagem dos afetos na música, em estudos publicados na década de 1980, e a ligação dos afetos com os territórios, tendo em vista o aprofundamento da reflexão sobre uma perspectiva cultural e comunicacional dos engajamentos afetivos em torno da música no entrelaçamento com os territórios que acionam os eixos dos gêneros musicais e das identidades, centrais no contexto de Salvador.

Assim, destaco, inicialmente, dois aspectos que emergem do pensamento de Grossberg sobre o rock. Primeiro, a sua abordagem é extremamente contextual, considera as singularidades e as recorrências dos eventos, as contraposições e disputas entre aspectos (e

[61] Diferentemente do residual, elemento que foi formado no passado, mas permanece ativo no presente, o arcaico, de acordo com Gomes (2011a), se refere a um elemento que é totalmente reconhecido como do passado. Já o novo diz respeito a uma fase nova da cultura dominante, uma atualização (GOMES, 2011a).

vetores) afetivos variados (por exemplo, a relação entre a adolescência e a vida adulta, a promessa de futuro e a descrença, como vou explicitar) que faziam parte do fenômeno rock naquele momento. Há uma ênfase nos atravessamentos (de afetos, estruturas de poder, negociações e lutas) que são parte dos processos culturais e comunicacionais. Segundo, o autor faz esse movimento situando-o no contexto das relações de poder, das diferenciações e aproximações, demonstrando "o jogo constante de incorporação e excorporação"[62] (GROSSBERG, 1997, p. 36, tradução nossa) e as contradições que surgem desse processo.

Durante uma fase significativa da sua trajetória, Grossberg dedicou-se à pesquisa sobre o rock e publicou dois ensaios fundamentais para o entendimento da sua emergência em meados do século XX: *Another Boring Day In Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life* (1984), em que reflete sobre a função do rock enquanto formação cultural emergente, que organiza e mobiliza afetos, criando e recriando identidades[63], tensionando valores da modernidade a partir do seu dispositivo[64], dos investimentos afetivos e da heterogeneidade dos artistas e dos fãs; e *Is There Rock After Punk?* (1986), no qual discute certas reconfigurações (afetivas) do gênero musical a partir do fortalecimento do punk – algumas delas, inclusive, já assinaladas no trabalho anterior.

Em vista, inicialmente, da compreensão da história e dos efeitos sociais do rock a partir da correspondência entre texto, música, política e identificações de fãs, Grossberg abandonou esse caminho em prol de uma abordagem que considera duas características fundamentais do gênero musical: a heterogeneidade e os afetos. Para o autor, o poder afetivo do rock "vai além do lazer" e as "instâncias particulares do rock and roll podem representar diferentes coisas, para diferentes públicos em diferentes contextos" (GROSSBERG, 1984, p. 226, tradução nossa)[65]. Relaciona tal poder à heterogeneidade (das práticas, das relações, das músicas) e aos afetos, quer dizer, à cultura e ao grau de investimento afetivo dos fãs (GROSSBERG, 1984). O seu foco, nesse trabalho, é o contexto material dos fãs e a constituição das suas alianças tendo como horizonte os processos de empoderamento

[62] "[…] a constant play of incorporation and excorporation".
[63] Como explica Grossberg (1984, p. 235, tradução nossa), as práticas políticas do rock não são amparadas na produção de uma identidade, "[...] mas a luta (cuja fonte é o confronto com a pós-modernidade) constante contra essas identidades (que poderiam ser incorporadas pela cultura dominante), mesmo quando as cria e as politiza". No original: "The politics of rock and roll is not the production of an identity but the constant struggle against such identities (which could be incorporated by the dominant culture) even as it creates and politicises them."
[64] O dispositivo do rock é um conjunto complexo e em movimento, sincrônico e diacrônico, e inclui "[...] textos e práticas musicais, [...] determinações econômicas, possibilidades tecnológicas, imagens, relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, aparência e dança, práticas de mídia, ideológicas compromissos e representações de mídia do próprio dispositivo" (GROSSBERG, 1997, p. 40, tradução nossa).
[65] "[...] particular instances of rock and roll may represent different things for different audiences and in different contexts."

estratégico (GROSSBERG, 1984). Dito de outra maneira, o autor busca demonstrar como o rock é capaz de gerar uma rede de afetos e empoderamento estratégico dos seus fãs. Descreve a rede como aliança afetiva – englobando as práticas e os eventos musicais, as formas culturais e experiências – que estrutura os afetos num nível mais amplo, mas com diferentes nuances em contextos culturais específicos (GROSSBERG, 1984).

Como percebe Cardoso Filho (2004), essa abordagem, focada nos afetos/investimentos afetivos e nos modos como o rock motiva engajamentos e o empoderamento de fãs, indica também uma perspectiva mais pragmatista[66] do autor. Tal linha de pensamento significa uma guinada importante no tratamento dos fenômenos no contexto dos estudos dos efeitos sociais da música, em geral, e especificamente do rock. Busca compreender não apenas os processos de identificação e representação, mas "de que modo o rock oferece estratégias de sobrevivência e prazer para os fãs, as formas como está empoderado e empodera públicos específicos em contextos particulares" (GROSSBERG, 1984, p. 227, tradução nossa)[67]. Ou seja, ultrapassa, por exemplo, um caminho, então predominante, que buscava entender as "representações ideais" de sociedade construídas pelo rock, mesmo que por uma perspectiva das identificações. Representações variadas podem coexistir na sociedade, porém, certamente vão gerar diferentes graus de mobilização, engajamento e relacionalidade. Há sempre assimetrias entre as diferentes representações. O autor se afasta, portanto, das ideias de apenas um possível significado coletivo ou uma representação social do rock no contexto capitalista das relações de classes sociais, o que reitera um enfrentamento dos estudos culturais, já discutido anteriormente, em relação à ideia de que haveria uma ligação de causa e consequência, de determinismo ou de reflexo do sistema capitalista na cultura ou mesmo uma essência do gênero musical. Grossberg (1984, 1986) não negligencia, entretanto, as determinações econômicas e estruturas de poder na emergência das práticas do rock.

Um dos principais argumentos de Grossberg sobre a emergência do rock, que envolve o lugar da juventude, diz respeito à existência de um descompasso entre o sentido histórico de progresso, das promessas de futuro da modernidade e de um mundo mais integrado após as tragédias da Segunda Guerra. Tais construções discursivas, dos adultos às crianças (os *baby boomers*), foram frustradas a partir dos desdobramentos nas décadas seguintes. O resultado foi uma "[...] geração de crianças que não somente estavam entediadas [...] e com medo, mas

[66] É importante pontuar que, além dos vínculos mais diretos com os estudos culturais britânicos e o pós-estruturalismo, Grossberg foi orientado, no doutorado, pelo pesquisador James Carey, cuja formação pragmatista é, muitas vezes, destacada pelo autor como importante em algumas de suas reflexões (GROSSBERG, 2010).

[67] No original: "I am concerned with the ways in which rock and roll provides strategies of survival and pleasure for its fans, with the ways in which rock and roll is empowered by and empowers particular audiences in particular contexts."

sozinhas e isoladas umas das outras e do mundo adulto" (GROSSBERG, 1984, p. 229, tradução nossa)[68].

O autor prioriza no estudo sobre a emergência do rock – além de uma dimensão temporal, quer dizer, um tempo que não faz sentido linearmente – as suas funções, os efeitos sociais, as fragmentações e as mudanças. Localiza as diferenças positivas entre as alianças afetivas, considerando os investimentos em cada um dos três eixos centrais do rock enquanto formação cultural emergente: juventude, o corpo como prazer e pós-modernidade (GROSSBERG, 1984). Fica nítido um movimento de questionar como o rock, por meio de diferentes eixos, é capaz de organizar alianças afetivas, disputas, empoderamento estratégico e processos de mudanças culturais e sociais no contexto do Pós-Guerra.

Perceber fenômenos, práticas, produtos – neste caso, via eixos afetivos, organizadores e motivadores de disputas – que evidenciam tendências, como já venho tratando aqui, é um movimento valorizado em diferentes trabalhos de base nos estudos culturais (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2011a), e que assimilo na compreensão de transformações da relação entre música e territórios em engajamentos afetivos de diversos artistas por meio de discursos, *performances*, vídeos musicais, e das apropriações de espaços, ou seja, manifestados em processos comunicacionais que estabelecem relações com gêneros musicais e identidades de gênero e étnico-raciais na cidade de Salvador. Desse modo, é possível o mapeamento de vetores de afetos (a exemplo dos gêneros musicais e das identidades de gênero e étnico-raciais, que observo na relação entre música e territórios na capital baiana) expressos em disputas em contextos específicos, como os confrontos e as aproximações dos artistas com visões dominantes sobre Salvador, tanto em discursos e enquadramentos em produções audiovisuais, como na relação com as lógicas de produção do axé-music, por exemplo, num período de suposta crise da sua indústria, possibilitando questionar o que significa essa crise.

Como argumenta Grossberg (2013), é necessário discutir e comparar tais "práticas de diagnóstico com os compromissos conjunturais dos estudos culturais, que questionam o fetichismo e abstração de conceitos e o crescente recurso a formas de reducionismo econômico e teórico" (GROSSBERG, 2013, p. 14, tradução nossa)[69]. Viabiliza, sobretudo, o entendimento dos mais heterogêneos aspectos que geram identificações, diferenciações e

[68] "The result was a generation of children that was not only bored […] and afraid, but lonely and isolated from each other and the adult world as well."
[69] No original: "One must compare such diagnostic practices with the conjunctural commitments of cultural studies, which questions the fetishism of concepts and abstraction and the growing recourse to forms of economic and theoretical reductionism."

tensões a respeito dos entrecruzamentos entre os gêneros musicais e as identidades, assim como os pressupostos que amparam tais construções.

Noto que Grossberg (1986), ao discutir o rock como formação cultural, chama a atenção para os discursos sobre o seu suposto conservadorismo e mostra que esses enunciados aparecem, frequentemente, tendo como premissa a sua contradição com o vínculo entre a juventude e o rock, desconsiderando tanto as relações entre música e audiência, como uma crise da própria categoria cultural da juventude. Traz, a partir disso, duas possíveis construções argumentativas, uma extremamente problemática (pela lógica de garantias, como expus) de que o rock teria se tornado parte do sistema capitalista e perdido qualquer poder de oposição ou de incorporação e excorporação, o que reforça a ideia de um conservadorismo pré-existente, e outro que a audiência seria determinante e, com base nisso, se poderia defender que a geração atual de jovens não precisa mais nem deseja o rock opositor. Afirma algumas das repercussões dessas duas posições:

> Ambas as visões levam a alternativas políticas idênticas: uma anuncia a morte do rock and roll como uma forma oposicional; ou alguém aguarda e talvez trabalha pelo renascimento do rock and roll "autêntico" ou de um público idealista de rock and roll. Ou, finalmente, defende-se uma interação entre a música e o público, o que leva a procurar e privilegiar o marginal, o subcultural, o que permanece fora do *mainstream* musical e sociológico. Tal visão não só considera a última como garantida, como também não a localiza dentro de contextos históricos específicos (Hall, 1981). Além disso, ao reproduzir o elitismo irrefletido do rock and roll, recria todos os problemas de elitismo dentro de sua política. (GROSSBERG, 1986, p. 69, tradução nossa).[70]

O autor, em seguida, afirma que prefere voltar o olhar para as possibilidades de práticas de resistência e disputas afetivas do rock, sobretudo em relação às estruturas da vida cotidiana. Porém, mesmo que um dispositivo, quer dizer, um discurso ou prática, consiga ser efetivo nesse processo, não há garantias de uma articulação "em uma luta ativa contra as estruturas hegemônicas (ideológicas, econômicas e políticas)" (GROSSBERG, 1986, p. 69, tradução nossa)[71]. No ensaio On *The State of Rock* publicado originalmente em 1994 e que fez parte da coletânea *Dancing In Spite Of Myself: Essays on Popular Culture*, Grossberg apresenta uma compreensão sobre os afetos nesse contexto de discussão em torno da música,

[70] "Both of these views lead to identical political alternatives: one announces the death of rock and roll as an oppositional form; or one awaits and perhaps works for the rebirth of "authentic" rock and roll or an idealistic rock and roll audience. Or finally, one argues for an interaction between music and audiences, leading one to look for and privilege the marginal, the subcultural, that which remains outside the musical and sociological mainstream. Such a view not only takes the latter relationship for granted, it fails to locate it within specific historical contexts (Hall, 1981). Furthermore, by reproducing the unreflective elitism of rock and roll, it recreates all of the problems of elitism within its politics."

[71] No original: "Moreover, even if a particular rock and roll apparatus is effective at this level, there is no guarantee that its resistance will be articulated into an active struggle against hegemonic (ideological, economic and political) structures."

especificamente o rock, e da cultura popular. Para o autor, afeto se refere à energia investida (a qualidade e a quantidade) de maneira estruturada:

> 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)[72].

Há uma dimensão processual, ativa e complexa de afetos mútuos entre artistas, seguidores (fãs, *haters*, ouvintes), jornalistas em seus discursos, *performances* e modos de ocupação de espaços ou territórios sônico-musicais. No *Vocabulário de Música Pop*, Roy Shuker (1999), reportando-se a 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).

Essa acepção reitera que o afeto, no contexto da música – como desenvolvo posteriormente na discussão sobre os gêneros musicais – e em qualquer âmbito, não opera isoladamente. Emerge na medida em que as práticas sociais, culturais e territoriais se conectam, entram em negociação e/ou se tensionam, como no caso das relações entre gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero. Uma música que aciona uma convenção de um gênero musical ou um enunciado que busca valorar uma banda, uma *performance* de um artista em um vídeo musical ou de fãs durante um show, ou mesmo disputar a cidade, podem expressar uma potência de abertura das relações e/ou reiterar essencialismos, reificações, reproduções de lógicas dominantes nos imbricamentos com outras questões culturais, sociais e políticas. Simultaneamente, pode motivar e agenciar alianças afetivas por transformação, ao tempo que pode ser alvo de intenso desacordo, como nos debates e questionamentos de fãs do BaianaSystem acerca da *performance* de um suposto público vinculado ao axé-music, a partir de suas *performances* nas rodinhas – uma ritualidade convencionada, inclusive na ligação com o rock e o axé-music de modos distintos, por fãs do grupo – consideradas agressivas, conforme aprofundo em Farias (2018; 2019). Portanto, há um complexo de vínculos e variáveis que envolvem os afetos na relação com a música.

---

[72] "'Affect' here refers to the quality and quantity of energy invested in particular places, things, people, meanings, and so forth. It is the plane on which we anchor and orient ourselves into the world, but it is neither individualistic nor unstructured; it is not some pure psychological energy erupting through the social structures of power".

Nesse sentido, para compreender as relações entre afetos e música, me aproximo, inicialmente, da argumentação da etnomusicóloga Georgina Born (2011) sobre a necessidade de conceber a música a partir de uma constelação de mediações heterogêneas – que envolvem o som, os discursos, as institucionalidades, as *performances* sociais, as espacialidades, entre outras – e não apenas a linguagem musical ou a materialidade sonora[73]. Em suas pesquisas, a autora incorpora a dimensão do poder e das formações discursivas como centrais nas associações organizadas, ligadas, motivadas e agenciadas pela música – inclusive nas tentativas de definição e enquadramento do que é a música, questão que também deve ser pensada considerando os processos de diferenciação, como orientam Janotti Junior e Rolim (2019) e Janotti Junior e Pires (2018). Além disso, Born (2011) destaca uma perspectiva dos afetos, relacionada à música, como constitutivos do social, distanciando-se da uma compreensão do afeto como âmbito exclusivo do individual, embora, em alguns momentos, recorra a uma definição ontológica dos afetos, redutora do seu potencial, como uma capacidade de afetar e ser afetado. A autora defende, então, que os afetos e os gêneros são lugares fundamentais para compreender mediações e mobilizações de identidades, tal como os emaranhados entre formações musicais e formações sociais.

Portanto, os afetos organizados e agenciados em torno da música podem (e devem) ser compreendidos na relação com os gêneros musicais e as identidades, operando nas suas construções e também em outras esferas da vida cotidiana. De acordo com Janotti Junior, "investir afetividade em uma banda ou determinado gênero musical é um modo de vivenciar o cotidiano, através de posicionamentos afetivos diante da cultura contemporânea (JANOTTI JUNIOR, 2003, p. 77).

---

[73] A autora apresenta quatro planos, atravessados e contingentes entre si, da mediação social da música: "No primeiro plano, a música produz suas próprias relações sociais diversas - nas socialidades íntimas da *performance* e prática musicais, nos conjuntos musicais e na divisão musical do trabalho. No segundo, a música evoca e anima comunidades imaginadas, agregando seus ouvintes em coletividades e públicos virtuais baseados em identificações musicais e outras. No terceiro plano, a música é atravessada por formações de identidade social mais amplas, da mais concreta e íntima à mais abstrata das coletividades - a refração da música das relações hierárquicas e estratificadas de classe e idade, raça e etnia, gênero e sexualidade. No quarto, a música está vinculada às formas sociais e institucionais que fundamentam sua produção, reprodução e transformação, seja elitista ou religioso, troca mercantil ou não mercantil, arena das instituições culturais públicas subsidiadas ou a economia cultural do capitalismo tardio" (BORN, 2011, 378, tradução nossa). No original: "In the first plane, music produces its own diverse social relations – in the intimate socialities of musical performance and practice, in musical ensembles, and in the musical division of labour. In the second, music conjures up and animates imagined communities, aggregating its listeners into virtual collectivities and publics based on musical and other identifications. In the third plane, music is traversed by wider social identity formations, from the most concrete and intimate to the most abstract of collectivities – music's refraction of the hierarchical and stratified relations of class and age, race and ethnicity, gender and sexuality. In the fourth, music is bound up in the social and institutional forms that provide the grounds for its production, reproduction and transformation, whether elite or religious patronage, market or non-market exchange, the arena of public and subsidized cultural institutions, or late capitalism's cultural economy."

Assim, as cidades, nos entrelaçamentos entre afetos e música, também ganham centralidade, tanto nas formações de cenas musicais (STRAW, 1991; JANOTTI JUNIOR, 2003; 2012; FREIRE FILHO; FERNANDES, 2006) e de comunidades musicalmente imaginadas (BORN, 2011), como nas alianças e nos engajamentos afetivos em torno dos territórios que inter-relacionam gêneros musicais e identidades. As práticas dos artistas, as discussões de fãs, os textos e as matérias de jornalistas sobre bandas e gêneros musicais em jornais e sites sobre música, em geral, se reportam aos territórios, seja na própria vinculação de uma banda a um bairro, cidade ou de um gênero musical a um país ou região, seja em generalizações como música baiana ou rock gaúcho, seja nos engajamentos afetivos em torno dos territórios configurados a partir da construção de discursos em diferentes polos enunciativos, releases, capas de disco, músicas, reportagens, entrevistas, postagens, *performances* (ZUMTHOR, 2010) em músicas e vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020) e em diferentes apropriações audiovisuais da cidade na relação com os territórios simbólicos, as alianças afetivas, valores e visões de mundo - que me interessam, especialmente, pelo seu potencial transformador. E, aqui, considero importante destacar que os territórios, assim como os sujeitos e os seus corpos, não são neutros. Ao contrário, inscrevem e expressam relações de poder (FOUCAULT, 2013).

Nesse sentido, o trabalho do geógrafo Rogério Haesbaert (2010, 2014) aporta contribuições importantes para discutir a noção de territórios. Em sua acepção, os territórios envolvem sempre o poder. O autor mostra, por exemplo, como a designação "América Latina" está estreitamente ligada ao poder colonial e territorial, enquadrador das multiplicidades, ao tempo que movimento sociais, identitários e de resistência mais contemporâneos têm na América Latina um lugar de organização de (afetos e) lutas por transformações de lógicas opressoras que atualizam tal poder e dominação colonial (HAESBAERT, 2020). Além disso, explica que o próprio conceito é um locus de disputa na geografia, como na concepção "moderna-colonial eurocentrada" do "território como alcance geográfico da soberania estatal" (HAESBAERT, 2020, p.143) ou limite geográfico material, dividido em zonas com fronteiras legais, reforçadora de um poder estatal na relação tanto com as populações, como com a geopolítica mundial.

Segundo Haesbaert (2014), o território tem duas dimensões, uma mais funcional e outra mais simbólica. Ambas são interligadas à política e às dinâmicas do poder e, como venho argumentando neste trabalho, aos afetos. Em suas palavras:

> 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 explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou 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, 2014, p. 57).

Nas vivências e experiências, o território é múltiplo, o que traz uma diferença das lógicas territoriais "unifuncionais" capitalistas. Trata-se de um "continuum", da dominação à apropriação, e somente é possível distinguir os territórios levando em consideração aspectos sociais, culturais, relações de poder e subjetividades (e sensibilidades) dos sujeitos que os constroem no e pelo movimento. O autor compreende o Estado e outras institucionalidades vinculadas, que atuam nos e pelos territórios, como um processo, em diálogo com Foucault. A família, a escola e o exército, por exemplo, manifestam "relações de poder que ajudam a instituí-lo" territorialmente. As lógicas de controle, as construções simbólicas relacionadas ao turismo (fomentado e regulado pelo Estado em suas conciliações com as empresas do setor) e, no limite, as próprias fronteiras materiais e legais, ajudam na sua sustentação, reprodução e estabilidade em dinâmicas de poder. Daí Haesbaert (2014) destaca que "assim como o território deve ser visto muito mais através das dinâmicas de des-re-territorialização [...], o Estado também não deve ser tomado simplesmente como uma entidade estável e bem delimitada" (HAESBAERT, 2014, p. 130).

Já em um sentido mais simbólico, há construções que envolvem afetos (GROSSBERG, 1997, 2010, 2010b, 2018), imaginários (APPADURAI, 1996) e regimes de verdade acerca das cidades relacionados à música, a exemplo de Salvador como cidade da alegria, da felicidade e do axé-music, ou o Rio de Janeiro enquanto capital da bossa nova e do samba. E mesmo o rock como um gênero musical associado aos territórios urbanos e à noite. Tais construções articulam afetos, identificações e desidentificações territoriais, uma vez que envolvem configurações do poder, desde lógicas predominantemente econômicas no espaço urbano, como o turismo, até matrizes culturais. Afinal, como parte central da vida cotidiana, os afetos, expressos em discursos, *performances*, apropriações audiovisuais dos territórios, pressupõem tanto as estruturações, conformações e práticas do poder, na acepção de Foucault (2014), presente em múltiplas dimensões, escalas e esferas, como os engajamentos afetivos articulados aos espaços urbanos. Nesse sentido, os afetos também são constituídos a partir das relações estabelecidas com os territórios. Na acepção de Grossberg (2010).

> O território [...] é o contexto da realidade vivida. Descreve uma realidade afetiva, ou melhor, um complexo conjunto de articulações e registros afetivos que constituem diferentes modos de viver em locais já socialmente determinados, diferentes possibilidades de formas e configurações de investimento, colocação e orientação, mudança e segurança, atenção e importância, prazer, desejo e emoções. Estabelece relações complicadas entre pertencimento e alienação, identidade e identificação, subjetivação e subjetificação (GROSSBERG, 2010, p. 34, tradução nossa).

Na medida em que os territórios, para Haesbaert (2014), são múltiplos, conformam juntos uma multiterritorialidade, "ou mesmo a construção de uma territorialização no e pelo movimento" (HAESBAERT, 2007, p. 20), organizada e mobilizada por afetos, orientações, mapas de importância que expressam valores, visões de mundo e ecologias de pertencimento.

Tal perspectiva questiona dicotomias presentes na própria ideia de desterritorialização, como a unidade e a fragmentação, o virtual e o real, e os diagnósticos apressados sobre o "fim do território" com a globalização – somada às celebrações tecnológicas em frases de efeito como "as novas tecnologias estão mudando o mundo – agora é possível estar no Brasil, mas navegando no Google Street View na China". O autor argumenta que, com a intensificação da circulação de informações e o aprofundamento de desigualdades e relações de poder territoriais, algumas problemáticas colocam em questão esse entendimento limitado, já que são estabelecidas diferentes tipos de relação com os territórios, além de diferenciações na produção de territórios fechados ou zonais (HAESBAERT, 2014). Como adverte Milton Santos, tal diagnóstico, amiúde, tem levado frequentemente a uma proposta pós-moderna de negação do território, uma espécie de correlato do "não-lugar", "[...] quando, exatamente, nenhum subespaço do planeta pode escapar ao processo conjunto de globalização e fragmentação, isto é, individualização e regionalização" (SANTOS, 2006, p. 1965).

Para Haesbaert, é na produção de multiterritorialidades (zonais, em rede e identitárias) que emerge o potencial político transformador do território. Em contraposição aos discursos que negam a importância ou mesmo a existência das regiões com o processo de globalização, atualmente é preciso perguntar: como podemos nos orientar territorialmente "´[...] em um mundo que encontra-se marcado [...] mais pela precarização e vulnerabilidade do que pelo fortalecimento e estabilidade dos nossos vínculos territoriais" (HAESBAERT, 2010). Nesse sentido, a concepção de território que incorporo aqui demanda, portanto, o entendimento tanto das assimetrias e desigualdades nos espaços, como os processos para a reconfiguração das relações de poder (FOUCAULT, 1987) – em seus imbricamentos com a dimensão material do espaço, mas também com questões afetivas, políticas, culturais e comunicacionais.

Assim, a noção de territorialidade é fundamental para o aprofundamento da reflexão sobre os engajamentos afetivos que envolvem a música e os territórios. A territorialidade, embora não seja uma abstração, "é também uma dimensão imaterial [...] enquanto imagem ou símbolo de um território, [...], e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural" (HAESBAERT, 2014, p. 64) – o que sugere uma vinculação direta com as configurações e reconfigurações de afetos, estruturações de poder e imaginários. A territorialidade está relacionada, portanto, aos engajamentos afetivos sobre os territórios em

articulação com diferentes esferas culturais, sociais e políticas. Vai além tanto de uma redução dos territórios aos seus aspectos materiais, de delimitação de fronteiras e/ou institucionais, como de discursos, pretensamente únicos, e visões essencializadoras e estabilizadoras dos territórios. Como Haesbaert (2014) argumenta, de forma precisa:

> [...] o território - ou, melhor ainda, os processos de desterritorialização, para enfatizar a dinâmica que constantemente o recompõe -, como o próprio poder, não pode ser tratado simplesmente na esfera das relações jurídico-administrativas, embora nelas encontre, é claro, uma das questões fundamentais a ser analisada. Se o poder, como afirma Foucault, implica sempre resistência, que nunca é exterior a ele, os grupos subalternos ou "dominados" na verdade estão sempre também (re)construindo suas territorialidades, ainda que relativamente ocultas, dentro desse movimento desigual de dominação e resistência (HAESBAERT, 2014, p. 44).

Nesse sentido, compreendo que os engajamentos afetivos, enquanto territorialidades, podem ser formas de instabilização e/ou desestabilização de modos de viver, perceber e conceber as ligações com os próprios territórios e também com a música, os gêneros musicais e as identidades. Um processo complexo que envolve diferentes dispositivos (GROSSBERG, 1984), que entrelaçam as relações entre música e cidade. Em seus trabalho sobre os afetos organizados e agenciados pelo rock, enquanto formação cultural emergente, Grossberg (1984) explica o que intitula de dispositivo (*apparatus*) do rock. Para o autor, o dispositivo é "um conjunto complexo e em movimento, sincrônico e diacrônico", e inclui, evidentemente, textos e práticas musicais, mas também "determinações econômicas, possibilidades tecnológicas, imagens, relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, [...] dança, práticas de mídia, ideológicas compromissos e representações de mídia" (GROSSBERG, 1984, p. 236, tradução nossa). Aqui, incorporo ao conceito de dispositivo como capaz de mobilizar e expressar engajamentos afetivos, enquanto territorialidades sobre a música e a cidade de Salvador, as políticas institucionais, lógicas econômicas, imaginários e representações sobre a cidade, produções audiovisuais, músicas, enunciados de artistas em matérias jornalísticas, em sites especializados em música, entre outras práticas, que passam por formações discursivas, *performances*, apropriações audiovisuais dos territórios por meio de convenções – revelando relações de poder, aproximações, divergências, identificações, desidentificações, subjetividades, sensibilidades e práticas políticas.

2 ENGAJAMENTOS AFETIVOS ENQUANTO TERRITORIALIDADES: ARTICULAÇÕES DE GÊNEROS MUSICAIS E IDENTIDADES

Partindo do entendimento dos engajamentos afetivos, enquanto territorialidades, sigo, neste capítulo, o movimento teórico, metodológico, analítico e político de contextualização radical (GROSSBERG, 2014) das relações entre música e territórios em Salvador a partir das disputas em torno de artistas como BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna (estas duas também a partir do projeto Aya Bass), Attooxxaa e Baco Exu do Blues, que articulam questões sobre gêneros musicais e identidades de gênero. Assim, no primeiro tópico, compreendo a emergência, no sentido de Williams (1979) e aprofundado por Gomes (2011a) na relação com a comunicação, de afetos no contexto cultural que atravessam gêneros musicais e identidades, por meio de conexões com territórios, e exponho algumas problemáticas a partir de noções como "crise do axé-music" (reflito sobre os sentidos de crise e o apaziguamento e a redução de uma concepção meramente econômica do ponto de vista do entendimento das mudanças culturais e sociais) e "renovação da música baiana" (reforçando lógicas temporais cíclicas que reduzem o olhar para os fenômenos culturais e sociais).

Mostro como as ligações entre a indústria do Carnaval, ou o Carnaval-negócio, e a música em Salvador, fomentou e configurou, ao mesmo tempo, um imaginário e um modelo econômico de Carnaval e de cidade construídos em propagandas institucionais, políticas públicas, voltados para o turismo, sejam em slogans como "Bahia, terra da felicidade", sejam em instrumentalização das estruturas do Estado e da Prefeitura de Salvador direcionadas para o fomento a essa atividade econômica. Paralelamente, discuto como o gênero musical axé-music foi central nesse processo, visando compreender de que forma artistas como BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna, Attooxxaa ora dialogam, ora tensionam tais construções a partir de relações com diferentes gêneros musicais, a exemplo do próprio axé-music, do reggae, do pagode e do rock.

No segundo tópico, discuto três entradas metodológicas, interligadas, para a análise dos engajamentos afetivos no contexto musical e cultural de Salvador, a saber: discursos e formações discursivas e as suas relações (constitutivas) de poder – em diferentes materialidades, como matérias jornalísticas, declarações de artistas, capa de disco, vídeos musicais, entre outras; *performances* dos artistas e de fãs, em produções audiovisuais, principalmente em vídeos musicais; e apropriações audiovisuais da cidade a partir de aproximações com convenções de gêneros audiovisuais e musicais. Entendo que esses operadores metodológicos, deixam ver por meio de dispositivos (GROSSBERG, 2014),

continuidades e descontinuidades e vetores afetivos que revelam estabilizações, instabilizações e mudanças de relações nos imbricamentos entre música e territórios.

No terceiro e último tópico, analiso, mais detidamente, os engajamentos afetivos, enquanto territorialidades, expressos em diferentes materialidades (vídeos musicais de artistas e fãs, entrevistas, comentários de seguidores, meme, discussões em redes sociais) por BaianaSystem, Majur, Larissa Luz, Luedji Luna (estas duas também no projeto Aya Bass), Attooxxaa, Baco Exu do Blues a partir de questões recorrentes mobilizadas na articulação dos eixos afetivos dos gêneros musicais e das identidades étnico-raciais e de gênero, entre elas diversidade, representatividade, visibilidade, cenas musicais e periferia. Apresento uma reconstrução particular (GROSSBERG, 1986) do contexto musical na cidade de Salvador por meio dos meus próprios engajamentos afetivos e também de artistas a partir de diferentes dispositivos culturais e discursivos.

2.1 EMERGÊNCIA DE AFETOS SOBRE A MÚSICA EM SALVADOR: ACIONAMENTOS DE GÊNEROS MUSICAIS E IDENTIDADES

As relações afetivas estabelecidas com a música e os territórios de Salvador são múltiplas. Diferentes temas, bandas, artistas, territórios podem mobilizar afetos em torno da cidade. Mas, então, por que "emergência de afetos"? Quais são exatamente os afetos que emergem? Como expus na introdução, o que me move aqui é a compreensão dos engajamentos afetivos que inter-relacionam a música e os territórios em Salvador, articulando questões, observadas como recorrentes na trajetória de artistas da cidade, sobre gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero. Nesse sentido, os afetos emergem aqui a partir, inicialmente, do meu vínculo com a música e a cidade por meio das trajetórias de artistas e bandas que apresentam posições políticas sobre as relações entre a música e a capital baiana. São artistas e bandas que ganharam projeção e visibilidade a partir de 2010 e que acompanhei o crescimento, assisti shows, fui mobilizado por questões colocadas pelos seus trabalhos. Por isso importa, de início, destacar 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 JUNIOR, 2005), 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* (FARIAS, 2018, p. 77).

Sigo aqui o movimento da contextualização radical das relações entre a música e a cidade com base nos afetos que esses artistas me mobilizam, seja como fã, por exemplo, do BaianaSystem e de Luedji Luna, seja no reconhecimento da potência na luta contra as desigualdades que persistem na cidade e as opressões de gênero e raça exposta em um grupo como Aya Bass, seja nas contradições percebidas nos caminhos escolhidos pelo grupo Attooxxaa, pelo rapper Baco Exu do Blues ou a cantora e compositora Majur, entre outros artistas convocados no trabalho. Ao mesmo tempo, percebo recorrências nos três eixos afetivos que articulo nesta dissertação, ou seja, temas ou questões que mobilizam afetos e engajamentos em torno desse conjunto de artistas.

Dessa maneira, compreendo a emergência, no sentido de Williams (1979), dos engajamentos afetivos em torno da música e de artistas que conquistaram visibilidade em Salvador e nacionalmente a partir dos anos 2010 com base na articulação dos eixos afetivos dos gêneros musicais e das identidades étnico-raciais e de gênero, que organizam e motivam disputas sobre questões relacionadas à música e a cidade. Questiono, por meio desses eixos, tanto as ideias de que BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna e Attooxxaa, por exemplo, constroem posicionamentos completamente opositores ao axé-music, numa espécie de atualização de uma (também suposta, como irei mostrar) postura de artistas da chamada cena alternativa ou cena rock de Salvador dos anos 1990 e início dos 2000, ou aos elementos e as construções dominantes da cidade como "alegre, praieira, feliz, diversa". Mas colocam questões sobre a música na cidade e, principalmente, o Carnaval, e mobilizam e expressam afetos que atravessam e interligam os eixos dos gêneros musicais e das identidades étnico-raciais e de gênero.

Também problematizo entendimentos de que a ascensão desses artistas seja consequência de uma crise econômica do modelo Carnaval-negócio, segundo Miguez (2008), 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). Compreendo que o modelo Carnaval-negócio, como caracteriza Miguez (2009), revela dinâmicas que fizeram e, em alguma medida, ainda fazem parte do Carnaval, relacionadas aos camarotes, blocos, à indústria do turismo e as atividades econômicas ligadas ao festejo. Porém, penso também que o próprio Carnaval-negócio tem se reinventado em seus formatos atuais, como no Furdunço, nos patrocínios de cervejarias a espaços gratuitos na festa, assim como na exclusividade da venda de uma marca de bebidas nos circuitos oficiais, como palcos montados pela cidade no período da festa. Para a discussão desses enquadramentos, recorro a vídeos publicitários, matérias

jornalísticas, produções audiovisuais e discursos de artistas e seguidores em redes sociais, e também entro em diálogo com pesquisas que tratam desses contextos.

É importante reiterar aqui que, quando artistas como BaianaSystem, Larissa Luz, Attooxxaa, Luedji Luna, Majur, Baco Exu do Blues, ganharam projeção na cidade e visibilidade nacional, tratou-se com frequência, tanto em jornais e em sites jornalísticos locais, quanto de outros estados, que existia uma suposta "renovação" da música em Salvador após décadas de hegemonia de uma indústria da música e do Carnaval associada ao axé-music – o modelo Carnaval-negócio. Tal renovação é vinculada, com frequência, a uma suposta crise[74] do axé-music e/ou da indústria do Carnaval expressa na diminuição do número de vendas de abadás para os blocos, de ingressos para os shows, de patrocínios para as empresas e de uma redução da força nacional do axé-music nas rádios, na televisão, em listas de melhores discos ou músicas mais ouvidas do ano e no mercado musical como um todo – diante da ascensão do sertanejo universitário que, ao que se infere, teria ocupado o lugar antes ocupado pelo axé-music.

Acredito que há um esvaziamento dos sentidos de crise, quando reduzida ao econômico e ao material, nessas afirmações sobre o axé-music nos últimos anos e a emergência de alguns artistas que expressam engajamentos afetivos sobre a música e a cidade. No entanto, busco reter aqui, para enfrentar (e reconstruir o) contexto de emergência de nomes como BaianaSystem, Larissa Luz, Baco, Luedji Luna, um outro sentido de crise. Entendo crise como um espaço de negociações e lutas e, ao mesmo tempo, enquanto expressão das multiplicidades de organizações das relações (de sentido e de poder) e configurações de possibilidades afetivas de investimento e importância (GROSSBERG, 2010, 2018) sobre questões, objetos, formas, territórios e valores nas sociedades. Tal sentido ampliado e aberto de crise se materializa como um gesto analítico (pôr em crise) – convocando e ecoando as discussões realizadas em Gomes, Ferreira, Janay e Farias (2019), em que a crise é compreendida como processo, envolvendo diferentes dimensões da vida social, pondo em causa o entendimento que as sociedades têm de si mesmas e, paralelamente, demandando uma visão daquilo que a sociedade pode vir a se tornar, quer dizer, um indicativo de ação para o futuro (GOMES; FERREIRA; JANAY; FARIAS, 2019).

[74] Reportagens colocam 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 em: novembro 2020.

Portanto, embora reconheça crises (antigas, que permeiam as lógicas desiguais da cidade, nas suas diversas manifestações, e das opressões de raça que persistem na capital mais negra do Brasil), considero redutor atrelar a emergência de um conjunto de artistas ou até mesmo um enfraquecimento de empresas, de artistas e de blocos de Carnaval a uma crise do axé-music. Me parece, aliás, que essa concepção de crise revela uma tentativa de estabilizar ou mesmo de interromper um processo de mudança cultural – que envolve lógicas institucionais, econômicas, culturais e políticas. Dito de outro modo, acredito que tais discursos restringem as possibilidades de transformações culturais na cidade a meras dificuldades e/ou problemas próprios do mercado. Ou seja, se colocam como "renovação" dentro da mesma lógica, reproduzindo as dinâmicas do capital e do Carnaval-negócio.

Na dissertação *Renovação musical da cena alternativa baiana*, Ribeiro (2018) reforça tal discurso de crise do axé-music, relacionando-o a uma dinâmica econômica ligada à indústria fonográfica, a uma distância geográfica e ao que intitula de "falta de renovação":

> É curioso notar que, em 2010, A Folha de São Paulo publicou, "Axé faz 25 anos, cresce no Brasil e no exterior, mas perde espaço na Bahia". Uma série de fatores culminaram nessa anunciada crise desde o final da década de 90. A migração de artistas para outros estados ou países, o declínio na venda de discos e mesmo a própria falta de renovação artística na cidade responderam pela mudança. (RIBEIRO, 2018, p. 31).

Observo no trabalho, de certa forma, um apagamento da relação entre o que Ribeiro (2018) nomeia como "a cena alternativa baiana", formada, segundo a autora, por grupos como BaianaSystem, Opanijé e Cascadura, e o gênero musical axé-music – inclusive do ponto de vista do que se reivindica como renovação artística na cidade.

Acredito que a crise relacionada ao axé-music atravessa, sem dúvida, práticas ligadas às identidades de gênero, como o machismo e a misoginia na cobrança de preços de ingresso diferentes para a entrada (em blocos, camarotes, shows) entre homens e mulheres; o racismo (exposto nas cordas que segregam, materialmente, os turistas e uma elite branca dos trabalhadores informais, foliões pipocas, pessoas negras); e a concepção de economia e cidade, voltadas, predominantemente, para o turismo e os negócios, incluindo suas lógicas e configurações de desigualdade social e o reforço de construções como "Salvador, terra da alegria e da felicidade". Esse, aliás, é outro ponto significativo ao tratar sobre o contexto cultural de Salvador, na associação entre territórios simbólicos, o axé-music e a sua posição por muitos anos dominante na música em Salvador e mesmo fora do estado. A ideia de "baianidade" se configura enquanto matriz cultural contextualizada na música[75], seguindo um caminho do universo mítico e praieiro (RISÉRIO, 2011) de Dorival Caymmi e que, de certa

[75] Matos (2020) acrescenta a literatura de Jorge Amado também como matriz dessa construção.

maneira, é reforçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, passando pelos Novos Baianos, até ganhar o seu nível maior de visibilidade com o axé-music – também num processo (não linear) complexo de aproximações, distanciamentos e conflitos. Mas, de fato, existe, no tempo, uma construção territorial, afetiva, de Salvador enquanto território apropriado como solar e alegre, cujo verso metonímico de Caymmi "*Bahia, terra da felicidade*" é um resumo fundamental e, ao mesmo tempo, emblemático.

Numa observação dos filmes publicitários, tanto da Prefeitura, como da Bahiatursa, é possível perceber a recorrência de imagens aéreas das praias e dos pontos turísticos de Salvador, a presença de baianas de acarajé e de artistas ligados ao axé-music e aos discursos de felicidade, alegria, mistura e lugar para "curtir e descansar".

Figura 1: *frames* de filmes publicitários, de diferentes anos, da Bahiatursa.

Há uma dimensão ampla da constituição do Carnaval-negócio que envolve tanto as lógicas econômicas predominantes na cidade, voltada para o setor de serviços, comércio e turismo, e também a ligação de empresários de blocos e camarotes ao grupo político liderado por Antônio Carlos Magalhães (ACM), ex-governador da Bahia, ex-senador e ex-prefeito da cidade, então do Partido da Frente Liberal (PFL, hoje DEM), da direita tradicional. Matérias em jornais, portais jornalísticos[76] e artigos[77] chamam a atenção para o vínculo de proximidade

[76] Disponível em: <istoe.com.br/47923_25+ANOS+DE+AXE+MUSIC/>.Acesso em: novembro 2020.

[77] Rubim (2014), ao tratar das políticas culturais contemporâneas na Bahia, faz uma recuperação histórica que aborda as ausências (quando não havia política cultural),autoritarismos (na Ditadura Militar) e instabilidades na reabertura democrática. Cita o governo de Waldir Pires como marco na criação da Secretaria Estadual de Cultura, em 1987. Porém, logo depois, em 1991, Antonio Carlos Magalhães assumiu o Governo do Estado e a secretaria foi extinta – quando a Bahiatursa ganhou centralidade ao considerar as políticas para a cultura a partir do turismo. No governo de Paulo Souto, a partir de 1995, foi criada a Secretaria de Cultura e Turismo, consolidando esse atrelamento. Segundo Rubim (2014): "Desde a reinstalação da Secretaria, [...] como de Cultura e Turismo, até seu desmembramento em 2007, ele teve sempre o mesmo dirigente, oriundo da área de turismo. Nestes longos 12 anos, a cultura esteve subordinada aos interesses do turismo, com todos os problemas e distorções que isto ocasionou. A Secretaria de "Turismo e Cultura" buscou incessantemente, com esta inversão de orientações e prioridades, a afirmação de uma identidade forjada principalmente pelo intuito de vender o estado no mercado do turismo[...], privilegiando um grupo bastante reduzido de interlocutores, interesses e signos, conformando uma espécie de monocultura da baianidade, que esqueceu a diversidade cultural constitutiva da Bahia." (RUBIM, 2014, p. 19). Com base em tais discussões realizadas por Rubim (2014), é possível dizer que as políticas para a cultura e o turismo dos governos carlistas (do próprio Antonio Carlos

entre o setor do entretenimento do Carnaval e o grupo de ACM e, ao mesmo tempo, associam o incentivo aos trios sem cordas, aos shows e projetos no Pelourinho e à política de editais do Estado da Bahia aos governos petistas, principalmente na gestão de Jacques Wagner (PT) no Governo da Bahia a partir de 2007. Vladi (2018) explica a dimensão institucional dessas disputas – tomando o caso do grupo BaianaSystem – que envolvem interesses econômicos, concepções de territórios (no governo Wagner, dividiu-se a Bahia em territórios de identidade, em vez de regiões econômicas), políticas para a cultura e para o Carnaval:

> O BaianaSystem entra no Carnaval soteropolitano no ano de 2010, momento que começa a ficar visível a decadência, após cerca de três décadas, do modelo bem-sucedido de blocos poderosos com cordas, puxados por grandes estrelas como Ivete Sangalo e Chiclete com Banana. A inserção do BS nesse circuito cultural é resultado de uma mudança de política de Estado implementada pelo primeiro governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2002-2006), trazida para a Bahia em 2007, quando o candidato do PT, Jacques Wagner, derrota o candidato de ACM, Paulo Souto (DEM): a chamada "política dos editais". A política cultural gerada pelo Ministério da Cultura de Gilberto Gil trazia a circulação de verbas para diversas área da cultura, a partir de editais públicos, possibilitando uma série de eventos de produção mais independente. Nessa perspectiva, na Bahia, o então secretário de cultura, Márcio Meirelles, lança o Programa Carnaval Pipoca, em 2009, espaço aberto para trios sem cordas, diversidade musical e shows no Centro Histórico (VLADI, 2018, p. 3).

Dessa forma, existem esferas político-institucionais dessas disputas, que atravessam questões econômicas, concepções de cidade, de Carnaval e de políticas públicas para a cultura – o que demonstra que a compreensão de crise amparada em dados de diminuição de vendas de blocos e camarotes ou da ausência de músicas de artistas associados à indústria do Carnaval e ao axé-music já não explica (e reifica) mudanças culturais, sociais, afetivas e políticas. Mesmo nos anos 1990, auge do modelo Carnaval-negócio, já eram tecidas críticas ao modelo Carnaval-negócio. Guerreiro (2000) narra que em 1998 ocorreu um debate sobre a legitimidade das cordas, na TV Bandeirantes, com participação do compositor Walter Queiroz, fundador do Jacu – bloco carnavalesco (sem cordas) –, e Joaquim Nery, diretor do bloco Camaleão (com cordas), vinculado ao grupo Chiclete com Banana, historicamente um dos mais caros e segregadores 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)

Magalhães (ACM) e de Paulo Souto) constituíram bases para o desenvolvimento do modelo Carnaval-negócio (2008) e os imaginários de "terra da felicidade", slogan promovido pela Bahiatursa desde os anos 1990. Nesse período, o Pelourinho recebeu uma controversa reforma, com denúncias de falta de diálogo e expulsão forçada de moradores dos seus casarões. Além disso, o próprio ACM reiterava os discursos de "baianidade", tecia relações populares com blocos afro, a exemplo do Olodum e Ilê Aiyê, festas de largo como o Bonfim, e com culturas afro-baianas, como o candomblé – ao tempo que atrelava essas manifestações ao escopo de pacotes turísticos.

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.

Mas tais processos de reforço das lógicas do Carnaval-negócio, associadas às construções dos territórios simbólicos de Salvador como "terra da alegria e da felicidade", perduram, se atualizam e expressam processos de incorporação, como irei expor posteriormente. O filme publicitário intitulado *Cidade Feliz* (Fig. 2)[78], divulgado no YouTube pela página oficial da Prefeitura de Salvador em 2016, é mais um exemplo marcante disso. Nele aparece o cantor e compositor Carlinhos Brown, vinculado ao Carnaval e ao *axé-music*, em diversos cenários, quase todos praieiros e ensolarados, e pontos turísticos da capital baiana. Na letra: "*Cidade miscigenada / arrodeada de água / de alma boa e batucada / Felicidade aqui não custa nada*".

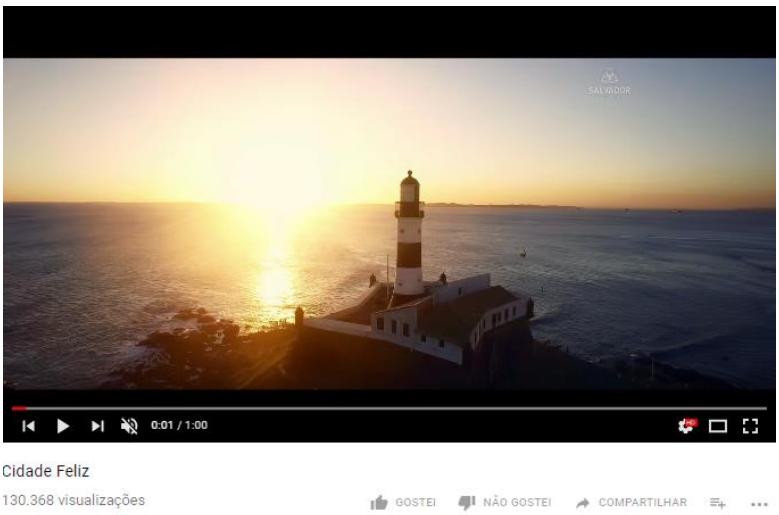

Figura 2: *frame* do vídeo institucional "*Cidade Feliz*", divulgado em 2016 na página oficial da Prefeitura de Salvador no YouTube.

Tal construção territorial de Salvador foi continuamente reproduzida ao lado do que Miguez (2008) elenca como algumas das marcas do modelo de Carnaval: a venda de abadás; o forte patrocínio de empresas privadas nos desfiles; o comércio de bebidas[79] e alimentos; a propriedade privada do bloco; a criação de franquias de blocos; cantores de blocos que se tornam estrelas do *show business* nacional; a chamada economia do turismo, com rede hoteleira, empresas de transporte aéreo, agências de viagens, locadoras de automóveis, setor

[78] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ry7V8sOLssw>. Acesso em: 9 de junho 2018.
[79] 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.

de restaurantes etc.; atividades econômicas que agregam gravadoras, produtoras, editoras e emissoras de rádio envolvidas; e também o comércio de rua, das baianas de acarajé aos vendedores de cachorro-quente, até ambulantes e catadores de latas de alumínio (MIGUEZ, 2008, ps. 109-110). Embora seja possível associar o fortalecimento de tal lógica do Carnaval ao período de ascensão econômica do axé-music, mas tal modelo não esgota, nem virtualmente pressupõe, o axé-music – inclusive, pode ser atualizado com base em outros fenômenos musicais, como vinha acontecendo na segunda década dos anos 2000, como aponta uma série de publicações em jornais e sites[80] sobre a presença cada vez mais constante de artistas do funk, do pop e do sertanejo nos blocos e camarotes.

Além disso, é preciso lembrar que gêneros musicais como o ijexá, relacionado aos terreiros de Candomblé da nação Ijexá[81], e o samba-reggae, estabeleceram relações conflitantes, que passam por incorporações e tensionamentos, com o axé-music (GUERREIRO, 2000). O próprio termo axé-music já se constitui como disputa – principalmente dentro do universo rock e no jornalismo musical – de valores sobre a música na cidade, fazendo referência a manifestações populares, ligadas à matrizes culturais afro-brasileiras, por meio de discursos racistas e estigmatizadores em expressões como "axezeiro". Entretanto, o termo axé, como explica Muniz Sodré (2017) ao tratar do pensamento nagô, tem um sentido muito mais forte diz respeito à potência de criação e de mudança dos modos de ver e sentir o mundo, agregando as dimensões do tempo, do território e do corpo. Portanto, o axé, nesses termos, é relacional, não no sentido de *um* "tipo de relação", mas daquilo que coloca os corpos em movimento – uma compreensão que tensiona tanto os estigmas e preconceitos, como a visão restrita que encapsula o axé em uma indústria.

Ainda no que toca às lógicas econômicas do Carnaval, as possibilidades de atualização do próprio Carnaval-negócio, para além do axé-music, são percebidas nas discussões sobre o modelo, nas propostas de mudanças, criações de projetos, a exemplo do Furdunço, com trios menores e sem cordas, pela Prefeitura de Salvador –, mas com exclusividade na venda de cerveja no circuito e presença de camarotes privados. Destaco ainda que o tema sobre o futuro do Carnaval também passou a integrar debates, que se tornaram públicos, entre governador, prefeito, parlamentares, gestores de órgãos públicos, o Conselho Municipal do Carnaval de

[80] "Sertanejos invadem o Carnaval de Salvador", O Fuxixo; Disponível em: <https://www.ofuxico.com.br/carnaval/2015/noticias/sertanejos-invadem-o-carnaval-de-salvador/2015/02/11-229363.html > "A terrível morte da axé-music que aposta em sub-funk e sertanejo", El Cabong; Disponível em: <https://www.elcabong.com.br/a-terrivel-morte-da-axe-music-que-aposta-em-sub-funk-e-sertanejo/>. Acesso em: novembro 2020.

[81] Ver breve retomada histórica do ritmo ijexá e da nação de Candomblé homônima. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2026554-tombamento-do-ile-axe-kale-bokun-garante-preservacao-do-mais-antigo-terreiro-ijexa-do-pais>. Acesso em: dezembro 2020.

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"[82].

Ou seja, uma parte das ações institucionais para a festa aparentemente é baseada nesses posicionamentos, principalmente no que diz respeito às diferentes maneiras de financiamento dos blocos "pipoca" gratuitos. O que percebo 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. Quer dizer, mesmo diante das possibilidades de reconfiguração das formas de viver e sentir o Carnaval, parte dos debates sobre a festa ainda está situada em uma dimensão econômica limitada a partir da relação com o Estado ou o empresariado.

Do ponto de vista dos artistas convocados aqui, percebo diferentes estratégias de disputas e relações com construções discursivas e audiovisuais sobre Salvador, o gênero musical axé-music e o Carnaval. Enquanto o BaianaSystem[83] e Larissa Luz expandem os seus

[82] Discussões sobre o modelo de Carnaval, do ponto de vista institucional, também permeiam esse processo. Há propostas de mudanças, criações de projetos, a exemplo do Furdunço, com trios menores e sem cordas, pela Prefeitura de Salvador. 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, Isac 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: dezembro 2020. 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-maglore-attooxxa-e-marcia-castro/>. Acesso em: dezembro em 2020.

[83] A banda expressa uma posição crítica aos rumos mercadológicos do Carnaval, como explicitado, apoiados nas lógicas da indústria do turismo e na venda dos abadás dos blocos com cordas e dos camarotes. Lança a questão, em diversos momentos: "como serão os futuros carnavais?". Nos circuitos desfila em seu trio elétrico sem

programas com discursos – em enunciados, produções audiovisuais – sobre o território urbano de Salvador[84] diferente da leitura de cidade praieira, alegre, do "*made in* Bahia", difundida, em geral, com alusão ao Carnaval dos trios elétricos com cordas, camarotes, integrando a sua dinâmica de negócios, cuja propaganda institucional veicula (e vende) também uma ideia de modelo turístico para Salvador. Ao mesmo tempo, dialogam com práticas, elementos e até bairros associados a essa construção, a exemplo do trio elétrico, no desfile no Carnaval, das festas de largo, as feiras livres populares e territórios como o Pelourinho.

O BaianaSystem é um dos grupos mais ativos nas discussões acerca da festa e no enfrentamento da leitura idílica e turística de Salvador, 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. A sua ascensão, em termos de estrutura, público, fãs, visibilidade e também de financiamento e promoção por institucionalidades governamentais, atravessa fortemente esse contexto da ligação entre a música e a cidade nos últimos dez anos, 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 conexões sonoras soteropolitanas. Tudo isso num conjunto de discursos mais extenso que envolve organizações e mobilizações de afetos expressos em um pensamento crítico sobre a realidade da cidade.

Nesse sentido, os engajamentos afetivos (em torno) do BaianaSystem também passam 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?*". Tais posicionamentos são marcantes na maneira como a banda se coloca no território de Salvador, mas também ecoa uma visão mais ampla de cidade, o que torna possível uma comunicação com públicos de outras urbes sobre esses temas. Não é somente a população soteropolitana,

---

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.

[84] Músicos do BaianaSystem, em entrevistas e declarações levantadas neste trabalho, não reduzem a abordagem da cidade de Salvador como metonímia de Bahia. Ressaltam, inclusive, a diversidade a partir das diferenças regionais, da amplitude da cultura musical do estado e exaltam a cultura junina do interior. Russo Passapusso, cantor do BaianaSystem, cita, com frequência, as suas experiências em Feira de Santana, cidade onde nasceu. Na música Sulamericano, canta: "*Não passa disso, não me engana / Que eu sou sulamericano de Feira de Santana / Avisa o americano / Eu não acredito no Obama / Revolucionário, Guevara / Conhece a liberdade sem olhar no dicionário / Sem olhar no dicionário, ele conhece a liberdade / Vamos que vamos, vou traçando vários planos / Vou seguir cantarolando pra poder contra-atacar*".

afinal, que convive cotidianamente com as desigualdades ou demais problemas gerados pela especulação imobiliária em áreas que deveriam servir ao interesse social e coletivo ou, dito de outro modo, que não cumprem a sua função social – como determinado na Lei 10.275/2001, o Estatuto da Cidade (2001). Constrói-se um diálogo com questões urbanas relevantes em diferentes cidades, embora o grupo se refira, amiúde, às singularidades da capital baiana e mobilize afetos fortemente contextualizados em Salvador. .

No release do BaianaSystem, divulgado em seu site oficial e assinado pelo cantor e compositor BNegão, o grupo expõe de modo sintético o seu engajamento afetivo nas dimensões do Carnaval e do território 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: outubro 2020).

A dimensão dos territórios, sobretudo, é exposta com nitidez no texto-manifesto, em frases 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” ou a ideia de miscigenação/diversidade; e “a palavra das ruas”, “o carnaval como experiência social”, “a cidade (partida)” no embate contra as segregações sociais e espaciais. A guitarra baiana, como elemento residual (WILLIAMS, 1979) na relação com a festa, é colocada no centro, acionando valores sobre a ocupação das ruas e as possibilidades de recriação do Carnaval. Sobre o residual, Williams (2008) explica que, “embora seus processos imediatos sejam reprodutivos, é muitas vezes uma forma alternativa cultural ao dominante em suas mais recentes formas reprodutivas (WILLIAMS, 2008, p. 202). Quer dizer, elementos formados e associados ao passado, que encontram-se ativos no presente, podem ser convocados a partir de uma disputa para a reconfiguração do dominante.

Todas essas expressões do BaianaSystem atestam que há um marcante engajamento afetivo encampado no nível do território (HAESBAERT, 2004). Ou seja, fica exposto um compromisso com a abertura, com aquilo que ainda não foi nomeado em linguagem (GOMES; FERREIRA; JANAY; FARIAS, 2019) e com o que as interligações entre a música e os territórios podem vir a ser. A cidade e o Carnaval são articulados como territórios afetivos ou territorialidades que organizam e expressam lutas por transformação.

Já Larissa Luz, desde o lançamento do seu segundo disco *Território Conquistado* (2016), se coloca no contexto musical da cidade agenciando afetos que convocam tanto a relação com o axé-music, do qual fez parte enquanto integrante do Ara Ketu, com o Carnaval, no qual desfilou, no trio *Respeita As Mina*, quanto com os territórios da cidade, em shows no Pelourinho, a partir de engajamentos afetivos sobre questões étnico-raciais e de gênero em Salvador. No texto que acompanhou a divulgação do álbum, a artista afirma esse percurso, tecendo alianças afetivas reverenciando mulheres negras:

> Aqui estão fragmentos de mim. Reuni pedaços de um universo feminino que está aí fora e aqui dentro. Este disco é um relato de um processo contínuo de conquista de espaço. Um depoimento musicado de meu íntimo despido em desejos, confissões, sentimentos e questionamentos cotidianos. É um sorriso atento e instigado. Uma celebração de nós: mulheres negras, senhoras de nossas histórias. Dedico-o a Carolina de Jesus, bell hooks, Victoria Santa Cruz, Elza Soares, Makota Valdina, Chimamanda Ngozi Adichie, Beatriz Nascimento, Lívia Natália, Nina Simone, a minha mãe: Regina Luz…e a vocês mulheres de força extrema, Obrigada pela contribuição relevante e por me nutrirem de vontade de existir! (LARISSA LUZ, 2016)[85].

Larissa Luz chegou a encenar, como atriz, Elza Soares no musical sobre a cantora, que circulou Brasil afora. Em 2018, lançou o disco *Trovão*, em que aprofunda os engajamentos afetivos de enfrentamento das opressões contra as mulheres, pessoas negras e a intolerância religiosa, sobretudo com as religiões afrobrasileiras, na cidade. Em entrevista no portal O Globo, o jornalista Leonardo Lichote afirma que em "Trovão, a religiosidade afrobrasileira se mostra como espaço ideal para tratar de questões como genocídio negro e e apropriação cultural"[86]. Na matéria, Larissa Luz reafirma a relação entre música e territórios em sua obra a partir dos afetos: "Tento cantar a Bahia nesse lugar que aproxima a pista de dança e as pedras do Pelourinho, o led e a natureza". Ou seja, uma Bahia que embaralha temporalidades, que vai da formação do Olodum, à resistência da população negra do Pelourinho, até as pistas de dança relacionadas à música pop e a natureza tão celebrada nos discursos sobre o estado.

Vejo que tais construções discursivas de Larissa Luz e também do Baiana, reveladoras de afetos na ligação com os territórios de Salvador, se configuram como enfrentamentos de estruturas e relações de poder (étnico-raciais, de gênero, religiosas e de desigualdades sociais) dominantes no espaço urbano a partir das disputas dos saberes, de ideias e também por meio de materialidades (enunciados, vídeos musicais, comentários, postagens). Um fenômeno que também pode ser observado como expressão de heterotopias[87] e suas manifestações no e pelo

---

[85] Disponível em: <http://www.larissaluz.com.br/territorioconquistado/index>. Acesso em: agosto 2018.
[86] Disponível em: < https://oglobo.globo.com/cultura/musica/larissa-luz-livia-nery-emergem-como-revelacoes-da-cena-de-salvador-23777187>. Acesso em: novembro 2020.
[87] 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:

território, na perspectiva de 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. Para o autor, "a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis" (FOUCAULT, 2013, p. 25). É possível notar essa justaposição tanto na proposta de vinculação entre a pista de dança, ligada ao pop, ao prazer e ao gênero musical eletrônico, e as pedras do Pelourinho, junto com a sua história, no enfrentamento ao racismo e ao machismo, de maneira articulada, por Larissa Luz. Algo que também se mostra na imagem da fotografia da capa de *Duas Cidades* (2016), na qual um conjunto de pessoas, parte delas sem camisa, dança no circuito do Carnaval durante o desfile do BaianaSystem, no limite de uma faixa de pedestres (Fig. 3)[88]. Algumas pessoas estão em cima da faixa, pulando e dançando.

Figura 3: imagem da capa do álbum *Duas Cidades* (2016). Foto e design de Filipe Cartaxo

É possível afirmar que essa prática discursiva visual desafia 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 cidade (por meio da ocupação da rua, durante o Carnaval, como afirmação do espaço público na imagem e da crítica ao capitalismo, como no verso "*lucro, máquina de louco*", da música *Lucro [Descomprimindo]*). Uma postura desviante (FOUCAULT, 2013) dentro do próprio Carnaval, com todos os

[88] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r9TgaoA3NhE&t=242s>. Acesso em: agosto 2020.

holofotes voltados para o circuito, e que desafia a estruturação do espaço. A escolha de destacar essa imagem no disco mostra os engajamentos afetivos do grupo na articulação música, territórios e Carnaval – em jogos que envolvem contra-espaços, desvios, oscilações entre margem e centro (FOUCAULT, 2013). Apesar disso, é possível notar uma presença masculina que toma o centro da imagem, reforçadora de tensões entre o machismo, a festa e os show e desfiles do BaianaSystem – o que já levou mulheres a organizarem as suas próprias rodas e questionarem *performances* opressoras e agressivas de homens nesses espaços.

Artistas como Luedji Luna e Majur, por outro lado, se aproximam, em seus vídeos musicais, a exemplo de *Banho de Folhas* e *Africaniei*, respectivamente, mais diretamente das convenções audiovisuais (nos planos, enquadramentos de câmera) associadas às propagandas institucionais da Bahiatursa, órgão de turismo do Estado, e da Prefeitura de Salvador, de promoção do estado e da capital baiana – como desenvolvo nos próximos tópicos – embora façam esses movimentos de maneiras distintas na articulação com os territórios e as questões étnico-raciais e de gênero.

Para situar brevemente a discussão, há uma valorização, na trajetoria de Majur, de um discurso de diversidade, que se conforma no contexto de Salvador como uma atualização da ideia de mistura e de cidade miscigenada e, ao mesmo tempo, uma aproximação direta com o axé-music a partir de parcerias com Ivete Sangalo[89]. Um movimento que, de certa forma, também passa pela conexão com a sua produtora, a empresa Uns Produções, da empresária Paula Lavigne e do cantor e compositor Caetano Veloso, que já realizaram parcerias com nomes do axé-music e com a própria Ivete no álbum ao vivo com Gilberto Gil, de 2012.

Luedji Luna, por outro lado, questiona, com frequência, a invisibilização de artistas negras ligadas ao axé-music. Em entrevista no site Geledes, ao ser indagada sobre quem é a sua musa da música baiana, afirma que é a cantora Margareth Menezes[90], ligada à axé-music. A artista também dialoga, em suas produções, com construções territoriais sobre a capital baiana (vinculadas ao turismo e ao axé-music), como na música e no vídeo musical *Banho de Folhas*[91], no qual destaca as feiras populares, as cores e os planos abertos de Salvador (modos recorrentes de enquadrar a capital baiana), mas enfatizando outras cidades, o subúrbio ferroviário, o comércio e o bairro da Ribeira, por exemplo, considerados periféricos – distanciando-se das clássicas cenas do Farol da Barra, do Mercado Modelo ou do Pelourinho.

[89] Majur cantou uma música com Ivete Sangalo durante o Prêmio Multishow. Disponível em: <https://twitter.com/ivetesangalo/status/1326733620304809984>. Acesso em: novembro 2020.
[90] Disponível em: < https://www.geledes.org.br/um-conversa-com-luedji-luna-sobre-africa-sao-paulo-e-musica-baiana/>. Acesso em: novembro 2020.
[91] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bmWm6I3aAqw>. Acesso em: novembro 2020.

Figura 4: *frames* do vídeo *Banho de Folhas*, de Luedji Luna

No vídeo, Luedji percorre regiões da cidade, como a Península de Itapagipe, o Santo Antônio Além do Carmo, a Feira de São Joaquim, em busca das ervas e folhas necessárias para fazer o *Banho de Folhas* indicado pelo seu babalorixá, conforme a narrativa da própria cantora e compositora em show no Rio Vermelho no qual estava presente, e em entrevistas. As produções audiovisuais de Luedji, como *Banho de Folhas* e também *Um Corpo no Mundo*[92], este gravado em São Paulo, constroem territorialidades a partir de engajamentos afetivos que atravessam imaginários e imaginações sobre a cidade e as ancestralidades negras, configurados em discursos e no acionamento de convenções audiovisuais da propaganda institucional, mas se vinculando ao Subúrbio Ferroviário e a Ribeira, enquanto territorialidades de resistência, em contraposição às lógicas turísticas relacionadas ao Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008). Vale lembrar que o Subúrbio é uma das regiões de Salvador onde concentram-se a maior quantidade de terreiros de candomblé na cidade. A ancestralidade se constrói, audiovisualmente, na relação com a cidade e a cultura afro-baiana, como territorialidade de imaginação e resistência, ou ao axé, nos termos de Sodré (2017) – o que remete aos caminhos seguidos pelos blocos afro que, segundo Guerreiro (2000), acionavam histórias e mitos africanos, conectando-os e recriando-os na realidade de Salvador, para a construção dos seus ativismos políticos, nos anos 1970 e 1980, contra a discriminação e a afirmação étnico-racial negra.

Considerando essas práticas que envolvem a música e a cidade de Salvador, penso que a crise, da qual tratava anteriormente, é exposta não pela redução de vendas de abadás ou pela busca por atualização do modelo de Carnaval, mas pelo ativismo construído pelo

[92] Neste vídeo musical, Luedji conecta os processos de diáspora negra à migração de nordestinos e baianos para São Paulo para trabalhar. Operacionaliza afetos que se movem na direção dos engajamentos afetivos sobre territorialidades em movimento, ressignificações e lutas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA>. Acesso em: dezembro 2020.

BaianaSystem, Larissa Luz, tanto na sua trajetória solo, como no Aya Bass, junto com Luedji Luna e Xênia França, ao expor as desigualdades sociais, contradições e opressões que o modelo de Carnaval associado ao axé-music e às práticas de blocos e camarotes reproduzem em suas inserções no festejo. Mas o grupo e as artistas não negam o Carnaval ou essencializam, a priori, a festa enquanto umbilicalmente conectada ao modelo de negócio que foi dominante nas últimas três décadas. Colocam-se no Carnaval como um território de disputa ou territorialidade afetiva – que se conforma a partir dos afetos expostos em discursos, propagandas institucionais, vídeos musicais –, a exemplo do clássico "*Fora Temer*" e "*Racistas, golpistas, não passarão; machistas, golpistas, não passarão*"[93], que viralizou durante o Carnaval de 2017, ou na homenagem ao Ilê Ayiê e à vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco, brutalmente assinada em 2018, feita pelo trio Aya Bass no Carnaval de 2019[94].

Figura 5: Homenagem à vereadora Marielle Franco realizada no show do projeto Aya Bass

Nas trajetórias do BaianaSystem, Attooxxaa e Larissa Luz, há aproximações, distanciamentos e distinções dentro da própria axé-music que podem ser visualizadas nas parcerias construídas com artistas vinculados ao gênero musical: BaianaSystem realizou apresentações com Carlinhos Brown e fez parceria com Márcio Vitor, cantor do grupo de pagode Psirico; Attooxxaa gravou um dos seus maiores sucessos, *Elas Gostam (Popa da Bunda)*, com Márcio Victor, enquanto Larissa Luz, junto com as cantoras e compositoras Xênia França e Luedji Luna, faz homenagem, no projeto Aya Bass, às cantoras de axé-music negras, como Margareth Menezes e Marcia Short, e grupos como Ilê Aiyê e Timbalada,

[93] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ll86wpaPF8s>. Acesso em: novembro 2020.
[94] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WG09ESgbbkc>. Acesso em: novembro 2020.

questionando o racismo tanto em processos e tentativas de invisibilização na indústria da música, como na própria cidade. Percebo que essas aproximações e distinções com o axé-music e o Carnaval, num sentido amplo, aliados aos engajamentos afetivos desses artistas, são amparadas em alianças afetivas articuladas pelas questões das identidades étnico-raciais e de gênero. Em show no Festival Sangue Novo, em 2019, Larissa Luz fez um discurso contundente e crítico às lógicas segregadoras e racistas presentes na música e na cidade.

> A cor dessa cidade sou eu, e vamos ocupar os espaços que nos foram relegados. [...] Querem a música negra, mas não querem os pretos; querem a dança negra, mas não querem os pretos; querem o cabelo dos negros, mas não querem os pretos. [...] Está na hora de fazer concessões, de parar de usar um lugar de fala que não é seu. [...] preto de alma não existe. Quem é preto é, quem não é, não é. A música preta é nossa, Wakanda é nossa (LARISSA LUZ, show Aya Bass, Festival Sangue Novo, 2019).

É possível perceber no discurso de Larissa Luz uma alusão ao refrão "a cor dessa cidade sou eu", da música de Daniela Mercury. Um questionamento construído a partir do próprio axé-music, com o qual as duas cantoras dialogam e que era celebrado na apresentação do Aya Bass por meio de um lugar de disputa – de questões que interligam gêneros musicais, identidades étnico-raciais e de gênero – e afirmação das suas matrizes afro-baianas. Em artigo tratando do projeto Aya Bass, Vladi e Argôlo (2020) chamam a atenção para tal fenômeno, expondo esses ativismos e disputas.

> Ao mandar um recado claro e direto para a cantora Daniela Mercury, batizada de rainha do axé, que gravou sucessos de blocos afros e que havia lançado, próximo à data do show das Aya Bass no Festival Sangue Novo, a música "Pantera Negra Deusa" (2019), que fala de Wakanda e África, Larissa Luz reivindica um lugar de protagonismo negro na música baiana. Também descortina o presente – mas "velado" – racismo baiano que relegou ao segundo plano cantoras negras como Margareth Menezes e Marcia Short, importantes na construção da Axé Music, e elegeu como estrelas Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Claudia Leitte, todas brancas

Há, nas práticas e discursos das cantoras e compositoras que compõem o Aya Bass, do BaianaSystem e do Attooxxaa, um axé-music que é associado às "divas brancas" e aos blocos elitizados, mas também existe o axé-music de resistência e afirmação negra, associado ao Pelourinho, às periferias, aos blocos afro, à Timbalada, à Margareth Menezes, Carlinhos Brown, entre outros.

No evento *Devassa Encontros Tropicais*, live transmitida pelo YouTube, algumas dessas conexões ficam evidentes. O show teve a participação da Orkestra Rumpilezz, Larissa Luz, Mateus Aleluia (ex-Tincoãs) junto com Lazzo Matumbi, Margareth Menezes, Carlinhos Brown, artistas negros vinculados ao axé-music. No Festival Afropunk, também durante a pandemia do novo coronavírus, Larissa Luz cantou junto com Carlinhos Brown – numa

mesma edição deste festival internacional, que reuniu artistas soteropolitanos como Attooxxaa e Majur.

É importante lembrar que Carlinhos Brown, na sua trajetória, oscilou entre defesas da indústria do Carnaval e contraposição às suas lógicas. Em entrevista feita por mim, publicada em 2016 no Caderno 2+ do A Tarde, defendeu um projeto coletivo com Ivete Sangalo, Cláudia Leite e Daniela Mercury, exatamente as "divas brancas" como "resposta ao enfraquecimento do axé-music". Citou ainda participação dele e das duas primeiras em programas de TV, como The Voice Brasil e The Voice Kids, como oportunidade de visibilidade e "dando resposta positiva ao movimento"[95]. Também já declarou que "essa coisa de Bahia negra não está com nada"[96] e reforçou discursos de mestiçagem e diversidade, apaziguando lógicas opressoras, racistas, ainda presentes na cidade e na sociedade como um todo. Por outro lado, em 2006, saiu em bloco sem corda e somou-se às disputas afetivas e discursivas, de enfrentamento do Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008), como mostra reportagem publicada na Agência Reuters:

> Este ano, Brown estréia o que vem chamando de primeiro "bloco sem cordas" da folia baiana, em uma crítica à situação precária dos cordeiros, geralmente pessoas pobres e negras que levam as cordas por quilômetros agrupando o público pagante. "Acho que as cordas são desnecessárias. Elas ainda trazem resquícios de navio negreiro, que o cara vem nas cordas, do trabalho forçado, de escravidão, e acima de tudo é a base do apartheid", disse Brown [...]. (EZABELLA, 2007, Reuters)[97].

Considerando esses diferentes posicionamentos de Brown[98], em seus discursos e práticas no Carnaval, e as conexões mencionadas e outras vinculações estabelecidas por artistas como BaianaSystem, Larissa Luz e Attooxxaa, penso que contextos históricos são convocados, na relação com o axé-music, como lugares de engajamento afetivo. Porém, na

[95] Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1757148-brown-lanca-novo-disco-misturando-som-pop-e-percussivo>. Acesso em: novembro 2020.
[96] Disponível em: < https://revistaraca.com.br/essa-coisa-de-bahia-negra-nao-ta-com-nada-diz-carlinhos-brown/>. Acesso em: novembro 2020.
[97] Disponível em: < http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1461235-7084,00-CARLINHOS+BROWN+DENUNCIA+APARTHEID+E+FAZ+BLOCO+SEM+CORDAS.html> . Acesso em: novembro 2020.
[98] Cabe aqui resgatar a trajetória de Carlinhos Brown como percussionista e compositor. Foi um dos criadores da Timbalada, banda, que alude aos blocos afro, criada no bairro do Candeal, em Salvador, dando destaque aos instrumentos percussivos e à pintura de corpo, criada pelo artista plástico Ray Vianna. Defendeu, por muitos anos, o Carnaval pipoca – sem cordas e blocos pagos – num período de ascensão contínua da indústria do Carnaval. Na época das declarações mencionadas, evidenciava-se a situação de trabalho precária dos cordeiros e a multiplicação dos camarotes nos circuitos oficiais. Além disso, Brown, nesse período, tinha notoriedade, emplacava hits de Carnaval anualmente, já tinha sido instrumentista da banda do cantor e compositor Caetano Veloso. É autor de músicas que fizeram muito sucesso, nos 1990, como *Segue o Seco*, gravada pela cantora Marisa Monte, e *Uma Brasileira*, conhecida na versão do grupo Paralamas do Sucesso. No entanto, entre o final dos anos 2000 e a segunda década do século XXI, o artista inseriu-se mais fortemente nas dinâmicas do Carnaval-negócio, fazendo e buscando parcerias com empresários e artistas, como Ivete Sangalo, que ocupavam lugares de poder na indústria do Carnaval, como mostra matéria publicada no A Tarde, feita por mim a partir de entrevista com o percussionista, compositor e empresário.

ligação com os territórios materiais e simbólicos, existem, na trajetória desses próprios artistas, oscilações e contradições que mobilizam afetos de fãs e são manifestados nesse processo enquanto disputas, em relação ao BaianaSystem, a escolha de certos espaços de show, ligados ao axé-music ou ao sertanejo universitário (como a casa de show Barra Hall e o Espaço Praia do Forte) e na definição dos preços dos ingressos para as apresentações.

Mas, além dos acionamentos de diferentes contextos históricos e de artistas, como Carlinhos Brown e Margareth Menezes, as aproximações, distanciamentos, diálogos e disputas sobre a música e cidade atravessam, inclusive, as suas próprias trajetórias. Como explicitado, Larissa Luz foi cantora da banda Ara Ketu, o grupo BaianaSystem tem entre seus integrantes Roberto Barreto, guitarrista, que fez parte da banda Timbalada – ambos vinculados ao axé-music e ao Carnaval. Ao mesmo tempo, remetem a distintas temporalidades históricas na relação entre a música e a cidade. Já havia, por exemplo, um processo, anterior, de disputas que interligam a música e a cidade entre artistas e na relação com os gêneros musicais, sobretudo o rock e o axé-music, em geral, focalizadas em uma oposição, o primeiro visto como autêntico e o segundo como cooptado (CARDOSO FILHO, 2004). Mas gêneros musicais como o reggae, o eletrônico e o pagode também são chamados em causa por alguns desses artistas como lugares de organização de afetos e engajamentos sobre a música e os territórios em Salvador.

O BaianaSystem, no próprio nome, já leva a algumas associações aos gêneros musicais, muitas vezes reforçadas pelos integrantes em entrevistas, shows, postagens em sites de redes sociais, e que identificam aspectos de sua configuração. A mais direta e explícita é a citação do seu território de origem, a Bahia, e dentro dele a cidade de Salvador, conclamada em letras de músicas. Uma outra se refere ao sound system (ou sistema sonoro) – prática cultural que surgiu em Kingston (capital da Jamaica), nos anos 1950, caracterizada, em termos sonoros, pela "reprodução das frequências graves, uma estética e modo de consumo próprios" (GILROY, 1997)[99], junto à ocupação das ruas, à dança e à utilização de amplificadores e afirmação negra (GILROY, 1997). As relações com os territórios de Salvador também são reivindicadas pelo BaianaSystem a partir da ligação com sound system e o reggae. O guitarrista Roberto Barreto, em entrevista, chega a sugerir que os grandes sistemas sonoros jamaicanos e os trios elétricos são experiências análogas[100]. Embora

[99] "The sound that they generate has its own characteristics, particularly an emphasis on the reproduction of bass frequencies , its own aesthetics and a unique mode of consumption">

[100] 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.

reconheça similaridades e, mais do que isso, uma articulação afetiva a partir da ligação entre a música e os territórios, essa conexão do grupo com uma prática cultural tão distante geograficamente pode parecer inicialmente estranha para habitantes de Salvador, como coloca Russo Passapusso, cantor e compositor do BaianaSystem, em entrevista:

> 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 se refira a um período mais recente, ao narrar uma suposta dificuldade de reconhecimento das sonoridades desses estilos jamaicanos na capital baiana, há diálogos, em termos de culturas musicais, entre Salvador e a Jamaica desde, ao menos, os anos 1980, com o samba-reggae, de acordo com Guerreiro (2000). Ou seja, um processo que não se explica pela experiência relatada pelo cantor. Ou por uma espécie de "elo" feito pela banda. Segundo Guerreiro, 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 reportagem[101] chegou a ser publicada no jornal Folha de São Paulo, em 1988, com o título "*A Bahia virou Jamaica*". Esses afetos, construídos, no tempo, por meio da relação entre a música, a cidade, o reggae, o movimento rastafári e os movimentos negros em Salvador, são articulados pelo grupo a partir de suas músicas, enunciados em entrevistas e produções audiovisuais. Ao mesmo tempo, há um processo, anterior, explicitado por Guerreiro (2000) e Mota (2012), que permite, inclusive, o reconhecimento das sonoridades jamaicanas, como o reggae, o ragga muffin, no cotidiano de Salvador, na escuta, no corpo, na dança. Nesse sentido, a declaração de Passapusso expressa afetos e disputas que, por um lado, se conectam e dialogam com convenções de gêneros musicais jamaicanos, e por outro coloca o BaianaSystem, construindo um discurso de novidade, como suposto produtor dessas conexões. Do Olodum aos carrinhos de café no Pelourinho e no Centro Histórico da cidade, como um todo, as sonoridades e as culturas reggae e *sound system* já se faziam difundidas em territórios soteropolitanos.

[101] Folha de São Paulo, "A Bahia virou Jamaica", 31/01/1988.

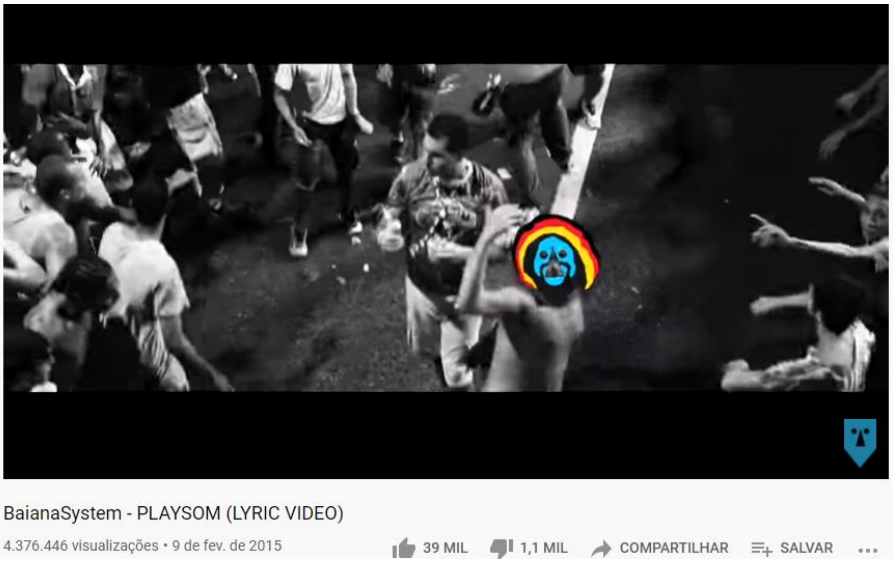

Figura 6: *frame* do vídeo musical *Playsom*, do BaianaSystem.

No vídeo musical *Playsom*, o grupo explicita as suas ligações com o reggae a partir do som e do audiovisual. Quando as sonoridades do pagode, que marcam o início da música, dão lugar a um ritmo de reggae, aparecem pessoas caminhando e dançando nas ruas, que ganham protagonismo, durante o Carnaval. Ilustrações surgem nas imagens, entre elas um gorro associado ao reggae. É interessante perceber que, antes dessa mudança para o reggae, o vídeo é desenvolvido a partir de cartelas, linguagem e técnica de ilustração e *motion*, com letra da música aparecendo, enquanto um homem dança com a máscara distribuída pela banda nos shows – que remete, desde as primeiras cenas, ao FitDance, canal soteropolitano de dança no YouTube associado ao pagode e também ao pop. Quer dizer, matrizes populares, difundidas Brasil afora, como o canal FitDance – nesse caso, um canal no YouTube, com mais de 13 milhões de inscritos, em geral, reforçador de padrões de identidade de gênero na relação com o feminino e o corpo "fit", o universo das academias e suas franquias cada vez mais difundidas nas cidades, que oferecem "aulas de fit dance" –, são acionadas na relação com a resistência vinculada ao reggae e à disputa do Carnaval e à cidade, expressando conexões, heterogeneidades e modos de engajamento afetivo relacionados à música em Salvador.

Em relação ao rock, há um enfrentamento, sobretudo do BaianaSystem, mas que também aparece nos trabalhos de Larissa Luz e em suas parcerias, que remete, mesmo que pontualmente, a uma posição de parte significativa dos grupos de rock e heavy metal nas disputas em torno da música e dos territórios de Salvador nos anos 1990 e início dos 2000. Como argumenta Janotti Junior (2004), "assumir-se headbanger (fã de heavy metal ou de seus subgêneros) em Salvador é, antes de tudo, operacionar valores diferenciais à axé-music,

marca registrada da cidade, não só em relação ao turismo nacional, como internacional" (JANOTTI JUNIOR, 2004, p. 57). De acordo com o autor, as roupas pretas dos roqueiros e headbangers, "além de ser um posicionamento diferencial no território urbano, também significa um enfrentamento visual com a imagem colorida e feliz do Carnaval" (JANOTTI JUNIOR, 2004, p. 58). Ou seja, tal movimento oposicional relacionado ao rock na cidade extrapolava a indústria do Carnaval e ao axé-music. Envolvia elementos associados à cultura de Salvador que dialogam com matrizes carnavalescas e afro-baianas. Para expor um exemplo emblemático desse enquadramento, a música *Controle total*, da banda Camisa de Vênus[102], tem em seus versos: "*[...] Aqui em Salvador / a cidade do axé, a cidade do terror [...] Mas se quiser tentar / Tem fitinhas do Bonfim, acarajé e abará / Essa é a grande senha: Oxum, Badauê e Zanzibar / Tá tudo armado, para lhe imobilizar*".

Ao discutir os confrontos entre o que intitula de "cena roqueira" e a música de Carnaval, Janotti Junior (2004) cita o Acarajé da Dinha, no Rio Vermelho, enquanto espaço em que "dendê e heavy metal se misturam", expondo pontos de encontro de fãs de rock, que, muitas vezes, atravessam a "cidade tradicional e suas recriações" (JANOTTI JUNIOR, 2004, p. 57). Ademais, há nas próprias *performances* de artistas vinculados ao axé-music e/ou ao Carnaval, como Luiz Caldas, Armandinho, Pepeu Gomes, Durval Lelys, imaginários ligados ao rock, como fica explícito no vídeo musical *Carlinhos Brown, Armandinho, Luíz Caldas, Pepeu Gomes e Durval Lelys - Guitarra Baiana*, registrado durante um show de Carlinhos Brown e postado por uma fã no YouTube[103].

Figura 7: *frame* de vídeo musical em que Armandinho, Pepeu Gomes, Luiz Caldas e Durval Lelys tocam guitarra e guitarra baiana em show de Carlinhos Brown.

[102] Uma das principais bandas de rock de Salvador em termos de projeção nacional e visibilidade, criada em 1980 e ainda em atividade. O seu álbum *Viva*, lançado em 1986, vendeu cerca de 180 mil cópias.

[103] Esse vídeo musical foi apresentado para mim pelos estudantes Caio Galvão, Giovana Araújo e João Valença durante a disciplina Comunicação e Contemporaneidade, na qual realizei o estágio docente no mestrado, orientado pela Profª. Drª Itania Gomes. Algumas análises do vídeo musical aqui expostas foram construídas coletivamente em sala de aula.

Na produção audiovisual, há solos de guitarra e guitarra baiana, posturas corporais curvadas e enquadramentos de câmera (contra-plongée) associados aos guitarristas de rock. Além disso, estão presentes, em Pepeu, Luiz Caldas, os cabelos longos tão vinculados aos roqueiros. Em comentário de um seguidor, ficam explícitas ainda certas expectativas sobre o gênero e os artistas presentes na produção audiovisual: (S1)[104]: "Esse Armandinho é fera mesmo, ele chamou na guitarra, Pepeu Gomes pra fazer um samba Rock,e depois ele chamou Durval [...] De++++ ,porque que o Rok que en Rio não coloca esses cara"; (S2): "hendrix la do céu e clapton aqui na terra se reverenciam a pepeu". Tal vídeo musical e os seus comentários revelam que uma dicotomia a priori que separaria rock e axé-music ou rock e Carnaval poderia deixar de perceber certas nuances que também conectam os gêneros musicais – e que também atuam na organização de afetos em torno do BaianaSystem e de Larissa Luz. Em trabalho sobre o metal em Salvador, Cardoso Filho (2004) mapeia aproximações e distanciamentos entre o rock pesado 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 demonstra que o crescimento do mercado consumidor do axé-music ocorreu simultaneamente à ampliação do número de lojas de artigos de heavy metal e de shows ligados ao gênero. Apresenta como exemplo o Palco do Rock, evento que, desde os anos 1990, reúne milhares de fãs de heavy metal e hardcore no período do Carnaval (CARDOSO FILHO, 2004). É interessante notar que a escolha do momento de realização do evento e a própria configuração territorial do Palco do Rock revelam as disputas que permeiam as inter-relações entre rock, axé-music e Carnaval. O Palco do Rock é produzido quase no extremo oposto do mais conhecido circuito do Carnaval, ambos na orla da cidade, o que mostra uma materialização das disputas territoriais e afetivas durante a festa.

Embora também haja uma complexidade na relação de artistas contemporâneos, como BaianaSystem, Attooxxaa, Larissa Luz, Luedji Luna, com o axé-music, foi construído um discurso de renovação da música em Salvador. Isso pode ser percebido em matérias como "*Gerônimo aposta em BaianaSystem como renovação*"[105]; "*Tem espaço no trio? Os artistas que podem renovar o carnaval de Salvador*"[106]. O trabalho de Ribeiro (2018), como apontado, também reitera a ideia de renovação da música em Salvador a partir da formação de uma cena alternativa, paralela ao axé-music. Tal discurso sobre a renovação torna-se

[104] O nomes e as identidades dos seguidores, fãs e haters foram preservadas.
[105] Disponível em: <https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/49464,geronimo-aposta-em-baianasystem-como-renovacao>. Acesso em: novembro 2020.
[106] Disponível em: < http://www.elcabong.com.br/tem-espaco-no-trio-os-artistas-que-podem-renovar-o-carnaval-de-salvador/>. Acesso em: novembro 2020.

problemático na medida em que apazigua os conflitos, apresentados aqui, que são parte do processo de emergência desses artistas, sobretudo em relação às questões territoriais que articulam gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero, como demonstrado.

A emergência dos engajamentos afetivos de artistas como BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna e Attooxxaa, e de suas práticas nesses contextos territoriais, do Carnaval e dos gêneros, como o *axé-music*, pagode – e as relações que eles articulam – encontram lugar, principalmente, na construção dos seus discursos públicos, sejam verbais, em *performances* ou produções audiovisuais, de enfrentamento de certas estruturas dominantes, mas atuando, muitas vezes, no interior delas. Observo, especialmente, disputas que agregam territórios soteropolitanos, como as feiras e o Pelourinho, objetos da cultura popular em uma leitura singular – máscaras, bancos de feira, banho de folhas, símbolos importantes das religiões com matrizes africanas e afro-baianas; a recusa das cordas no Carnaval. Paralelamente, participam e até reforçam certas características do festejo e do axé-music; reivindicam o universo das feiras e transitam no Pelourinho (tão fotografados por multidões em excursões turísticas, em propagandas dos órgãos de turismo do Estado e da Prefeitura, estampadas em capas de revistas), entendidos como espaços de resistência. Porém, vejo também oscilações no movimento de contraposição e aproximações às imagens idílicas de Salvador encontradas nos cartões portais – que reforçam, atualmente, tanto a lógica do turismo, como o discurso da capital baiana enquanto cidade da diversidade.

Identifico na emergência de artistas, como Larissa Luz, do BaianaSystem, e do projeto Aya Bass, na capital baiana, discursos, *performances*, apropriações audiovisuais da cidade, que expressam alianças afetivas e confrontam enunciados da Salvador da alegria, do verão e da felicidade, muito vinculada 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, há, na relação com gêneros musicais, como o pagode e o eletrônico, na utilização constante da percussão, sonoridades que convocam *performances* dançantes, vibrantes e participativas, associada às experiências nas ruas da cidade, fato que remete às matrizes culturais carnavalescas. Há uma vinculação, de BaianaSystem, Larissa Luz, Attoxxaa, Luedji Luna, com o Pelourinho, que mobiliza afetos tanto relacionados aos protestos dos blocos afro, nos anos 1980, como dos movimentos e gêneros jamaicanos *soundsystem* e reggae. Ou seja, explicitam, por meio dos engajamentos afetivos em torno da música e dos territórios, questões que envolvem os gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gênero nos seus imbricamentos com a

música e a cidade, empreendendo trajetos complexos, de articulações, desvios e lutas, mas que também envolvem contradições, conciliações e divergências.

2.1.1 Eixos afetivos: gêneros musicais e identidades

A partir do movimento de contextualização radical, que me orienta no percurso feito ao longo de todo o trabalho – em termos teórico-metodológicos, analíticos e políticos – percebo a recorrência de eixos afetivos que, interligados, agenciam engajamentos afetivos sobre a música e os territórios em Salvador, desenvolvidos por diversos artistas e também jornalistas e seguidores, com os quais entro em diálogo aqui, enquanto expressão e disputa de territorialidades, como demonstrei no tópico anterior. São eles os gêneros musicais e as identidades, sobretudo étnico-raciais e de gênero. Dessa maneira, acredito que, à guisa de aprofundamento da discussão de tais conceitos – ferramentas importantes para as análises que venho desenvolvendo sobre afetos, música e territórios na capital baiana – se torna necessário refletir sobre os seus entrelaçamentos, a partir de uma entrada nos gêneros musicais, para enfrentar as questões que emergem por meio dos dispositivos acionados (vídeos musicais, enunciados, discussões de seguidores, fãs, *haters* de artistas, matérias em jornais, em sites especializados em música, entre outras materialidades) na "reconstrução particular" do contexto musical contemporâneo da cidade de Salvador.

Convoco então, de início, um argumento central de Grossberg (1984) para a compreensão do gênero musical. Segundo o autor, o gênero musical não deve ser analisado apenas textualmente, pela imanência, pela mensagem, gramática empregada ou por um conjunto supostamente estável 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 colocação permite avançar no debate sobre gênero musical para além de uma categorização de artistas e endereçamento de músicas, vídeos musicais e outros produtos para o consumo dos públicos, enfatizando os gêneros musicais como agenciadores de afetos, ou eixos afetivos, na relação com a música e outras esferas culturais, sociais e políticas, a exemplo dos territórios. Como complementa David Brackett (2016), os gêneros musicais não são agrupamentos rígidos de textos, mas formados nas (e por meio das) relações entre diferentes textos (não só sonoros) e "muitas vezes dependem de fatores como nação, raça, classe, identidade de gênero, sexualidade e assim por diante" (BRACKETT, 2016, p.4)[107].

[107] "Put another way, genres are not static groupings of empirically verifiable musical characteristics, but rather associations of texts whose criteria of similarity may vary according to the uses to which the genre labels are put.

Janotti Junior e Pereira de Sá (2018) abordam a questão do gênero musical como resultados de práticas coletivas que agenciam identificações e desidentificações, aproximações e diferenciações que permeiam afirmações de gosto, valores e territórios. Para os autores, "os gêneros musicais operam como importante mediadores de espaços, lugares, temporalidades, cenas, artefatos midiáticos, apresentações ao vivo e escutas e não como simples intermediações diante da música" (JANOTTI e PEREIRA DE SÁ, 2018, p.11). O gênero musical é, então, concebido a partir da noção de mediação, como um acionador de conflitos, partilhas e negociações que envolvem processos dinâmicos de comunicação.

> Esta perspectiva vem marcando a abordagem dos gêneros musicais desde que esse debate veio se firmando no Brasil. Aliados a uma perspectiva inicialmente conectada aos estudos culturais latino-americanos, principalmente a partir do influente trabalho de Jesus Martin-Barbero "Dos Meios às Mediações" (1997), que observa como ponto central do entendimento das mediações seus aspectos sociais. (JANOTTI e SÁ, 2018, p.14)

A possibilidade de entender o gênero musical a partir dos afetos e da mediação cultural entra em afinidade com outras abordagens na comunicação, como o entendimento de gênero televisivo como categoria cultural, no centro do mapa das mediações de Jesus Martín-Barbero, desenvolvida, no Brasil, por Gomes (2011), articulando lógicas de produção, matrizes culturais, formatos industriais e competências de consumo e recepção. Enquanto categoria cultural, o gênero extrapola os textos (códigos internos – no caso da música, as suas convenções sonoras, como ritmo, harmonia, melodia, tessitura vocal, tema, e as letras das canções), operando nas práticas da indústria, da audiência em diferentes contextos culturais. Ou seja, o gênero musical se configura como um lugar de disputas, em distintos vetores, como os engajamentos afetivos de artistas, seguidores, fãs, jornalistas em discursos, *performances*, vídeos musicais em rede e no acionamento, na reiteração e reconfigurações de convenções. Estando situado enquanto mediação, os gêneros musicais são afetivos e capazes de mobilizar a "energia da mediação" que os afetos comportam (GROSSBERG, 2010).

Há, portanto, dispositivos (GROSSBERG, 1997) que manifestam continuidades e/ou descontinuidades de discursos, reiterações e/ou rupturas em *performances* e diferentes relações com convenções em apropriações audiovisuais dos territórios na ligação com os gêneros musicais. Simultaneamente, processos como identificações, desidentificações, disputas de valores, visões de mundo, operam na sua construção, ou, melhor dizendo, no agenciamento do gênero musical que extrapola a própria música, como explica Janotti Junior (2003). "Investir afetividade em uma banda ou em determinado gênero musical é um modo de

---

"Similar" elements include more than musical-style features, and groupings oft en hinge on elements of nation, class, race, gender, sexuality, and so on."

vivenciar o cotidiano, através de posicionamentos afetivos diante da cultura contemporânea" (JANOTTI JUNIOR, 2003, p. 77). De acordo com o autor, os gêneros musicais são dinâmicos e conformam produções de sentido em relação à músicas, artistas, cenas, "justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento" (JANOTTI JUNIOR, 2005, p. 4). As condições de produção e reconhecimento envolvem tanto as sonoridades, as convenções audiovisuais em vídeos musicais, as *performances*, como as partilhas culturais, sociais e as alianças afetivas relacionadas aos gêneros musicais, articulando identidades – em processos de identificação e/ou desidentificação – e outras esferas culturais, sociais e políticas.

Muitos componentes, interligados, incidem na contínua constituição e reconstituição dos gêneros musicais. As estratégias levadas a cabo por instâncias produtoras, como a elaboração de arranjos para as músicas, os timbres e *performances*, as formas de divulgação relacionadas aos selos, gravadoras e plataformas de *streaming* ou escolhas de formatos, a exemplo dos videoclipes, de CD, DVD, álbum visual; os espaços de circulação da música, ou seja, casas de shows, festivais e modos de organização desses e outros eventos musicais, assim como as cidades, os territórios urbanos, o jornalismo musical e cada vez mais as plataformas de redes sociais – como as listas promovidas por plataformas de *streaming* de artistas e gêneros musicais mais ouvidos pelos assinantes, com critérios próprios e já considerando o compartilhamento em sites de redes sociais *online*. Há também a audiência, com práticas, envolvimentos distintos, de fãs ou *haters*, de críticos ou jornalistas, tal como os afetos, as alianças afetivas, os discursos, produções audiovisuais, valorações e *performances* manifestadas e mobilizadas nas inter-relações entre os diferentes sujeitos implicados.

Os gêneros musicais agenciam, portanto, lógicas de mercado, alianças afetivas, práticas políticas (GROSSBERG), identidades (DIAS; FARIAS, 2020), percursos valorativos (JANOTTI JUNIOR (2003, 2004) e territórios (HAESBAERT, 2014; FARIAS, 2018; FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019). Como demonstro, junto com Cardoso Filho (2020), no artigo *Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador*, um gênero musical como o rock é convocado na relação com o Rio Vermelho, um dos bairros boêmios da capital baiana – a partir de práticas, como *Rock no Vacachorro*[108], *Saco de Vacilo*[109] e *Faça Você*

[108] Evento que ocorreu durante alguns anos no Largo de Santana, mais conhecido como Largo da Dinha, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador.

[109] O *Saco de Vacilo* é um projeto que promove shows e debates na casa de show Bardos e Bardos, também no Rio Vermelho. Atua também como produtora, site de crítica musical e coletivo político-cultural vinculado ao rock, particularmente ao hardcore. Em suas páginas em redes sociais *online*, evitam uma apresentação formal, mas, na seção "Sobre", no Facebook, afirmam "hardcore é política". Fazem atos de rua, debates, festivais,

Mesma[110] – em lugares e com modos distintos de engajamentos afetivos e territorialidades sobre o ordenamento turístico e econômico do espaço, a demanda por casas de show (espaços para tocar), a ocupação do espaço público e disputas acerca das identidades de gênero, étnico-raciais e das desigualdades. Enquanto, por um lado, o *Rock no Vacachorro*[111] realizava encontros e apresentações de bandas de rock utilizando a energia elétrica de uma barraca de bebidas, especializada no famoso príncipe maluco[112], sem autorização da prefeitura, gerando, muitas vezes, conflitos com o executivo municipal[113], tensionando uma lógica ordenadora[114] encampada pela prefeitura entre 2014 e 2020, por outro, justifica, em diferentes textos e declarações de seus organizadores, que a motivação para os encontros é a falta de casas de show para as bandas tocarem (FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019). Dessa maneira, reduz a uma questão de falta de espaços de show privados a potência dos afetos articulados às territorialidades, enquanto ocupação e apropriação dos territórios, de desconstrução, abertura para multiplicidades e transformação de lógicas territoriais zonais (HAESBAERT, 2014) e de controle que buscam se impor na cidade.

Ao mesmo tempo, o rock, no mesmo bairro, organiza uma prática como o *Faça Você Mesma*, apresentado pelas organizadoras como "festival feminista que propõe a divulgação das produções de mulheres (cis ou trans) do underground Salvador/BA". Realiza shows e debates voltados principalmente ao combate às opressões e violências diversas (machismo, misoginia, feminicídio) contra as mulheres. Ao tempo que dialoga com o valor "*do it yourfself*" do punk – questionado por Grossberg (1986) por uma postura meramente opositora, com pouca consistência e, de certa forma, ensimesmada, sem o jogo de incorporação e excorporação que marcou a emergência do rock (GROSSBERG, 1986) –, atualiza e rearticula as identidades de gênero. Mesmo operando na binariedade (homem e mulher, o masculino e o feminino), coloca em destaque que visa a incorporar também as produções das mulheres trans – muitas vezes marginalizadas ou excluídas dessas práticas. Ou

---

shows, podcasts e reportagens relacionadas ao rock. Disponível em: <www.facebook.com/pg/Sacodevacilo666/>. Acesso em: novembro 2020.

[110] Realiza shows, debates e participa de festivais, com atividades semelhantes, mas voltadas às questões de identidade de gênero, no Mercadão. CC.

[111] Vacachorro é o nome dado por integrantes de bandas de rock e fãs do gênero musical a uma escultura do artista plástico Bel Borba que, entre 2010 e 2015, ficava localizada no Largo de Santana – também conhecido como Largo da Dinha, aludindo à baiana Dinha do Acarajé. O nome se deve à pintura em preto e branca da escultura por um período, que remetia a uma vaca com corpo de cachorro.

[112] Bebida vendida em festas populares da capital baiana, como o Carnaval e as chamadas festas de largo.

[113] Muitas vezes a prefeitura tentava, sem sucesso, controlar o fluxo de pessoas e o trânsito em um dos largos mais movimentos do Rio Vermelho.

[114] A prefeitura realizou uma grande reforma do bairro, alvo de diversas críticas sobre falta de diálogo e participação dos moradores, e, com frequência, impede o trabalho dos vendedores informais nas imediações do principais largos do bairro a partir da atuação da sua Secretaria Municipal de Ordem Pública que, pelo próprio nome, já denota o caráter ordenador e disciplinador dos espaços públicos.

seja, o gênero musical rock aparece como um eixo afetivo articulador de alianças afetivas, identidades e lutas por transformação, em vinculação próxima com territorialidades roqueiras construídas no Rio Vermelho (FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019).

Esses dois exemplos, recuperados da pesquisa realizada anteriormente, ajudam na compreensão dos imbricamentos dos gêneros musicais e territórios como articuladores de engajamentos afetivos, enquanto territorialidades – o que exige uma prática analítica do gênero musical para além do texto sonoro, como vem sendo trabalhada por diversos autores do campo de estudos em comunicação e música no Brasil (JANOTTI JUNIOR, 2004, 2005, 2006, 2020; TROTTA, 2008; JANOTTI JUNIOR; PEREIRA DE SÁ, 2018). Como explicam Janotti Junior 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 JUNIOR E PEREIRA DE SÁ, 2018, p. 8).

Essas articulações, incluindo os enunciados de artistas, jornalistas, seguidores em redes sociais em materialidades diversas, as produções audiovisuais, as imagens em capas de disco (como de *Duas Cidades*, segundo disco do BaianaSystem, mas penso aqui também em imagens de capas da Timbalada), permeiam os engajamentos afetivos que aproximam os gêneros musicais dos territórios. Considero importante assinalar que os engajamentos afetivos de artistas e bandas, frequentemente, se desdobram e se materializam em disputas dentro das comunidades musicais, como desenvolvo em Farias (2018), Farias (2019) Cardoso Filho e Farias (2019). Ampliando o olhar sobre os eixos afetivos sobre os gêneros musicais e as identidades, percebo que, além do territórios locais (como a cidade de Salvador) e suas diferentes apropriações entrelaçadas (discursivas, performáticas, imagéticas e audiovisuais), 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 ganha o centro da discussão, ora se configura como um lugar de aproximação (FARIAS, 2018), mostrando como essas articulações expressam potência de abertura, de construção de multiplicidades – por meio de conexões ou alianças afetivas e também de heterogeneidades – e transformações de estruturações de poder opressoras nos territórios.

2.2 ENTRADAS METODOLÓGICAS: AFETOS EM PROCESSOS EM TORNO DA MÚSICA E DOS TERRITÓRIOS

Desenvolvo, nesta dissertação, o argumento de que os gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gêneros se configuram como eixos fundamentais nos engajamentos afetivos de artistas como BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna, Attooxxaa, Majur e Baco Exu do Blues sobre a música na cidade de Salvador, entre 2015 e 2020. Tais eixos então interligados nos engajamentos afetivos, enquanto construção de territorialidades, a partir de diferentes dispositivos discursivos e culturais (GROSSBERG, 1984), como vídeos musicais de artistas e fãs, enunciados em matérias em jornais, em músicas, capas de disco, meme, práticas de circulação, entre outros). Questiono, então, neste tópico, como esses dispositivos deixam ver relações entre gêneros musicais e identidades a partir dos vetores afetivos e das territorialidades manifestadas (temporalmente e historicamente) em Salvador.

É preciso explicitar, nessa altura, que o mapeamento dos entrecruzamentos dos engajamentos afetivos sobre a música e os territórios, a partir das materialidades ou dispositivos (GROSSBERG, 1984) acionados com base nos meus próprios engajamentos com os artistas, para a identificação dos eixos afetivos, foi um dos primeiros passos da pesquisa. Identifiquei, ainda numa observação preliminar e de superfície, as recorrências, os entremeados e a centralidade dos três eixos afetivos: gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero.

Assim, desenvolvo aqui a discussão sobre as três entradas metodológicas para a apreensão dos afetos nessas materialidades e a compreensão das articulações entre os três eixos afetivos mobilizados a partir das disputas sobre as relações entre música e territórios em Salvador. Discuto, inicialmente e de maneira interligada com as demais noções, as formações discursivas para pensar como os discursos ajudam a compreender e analisar os engajamentos afetivos. Em seguida, entendo de que modo *performances*, e as relações estabelecidas entre corpos e territorialidades, deixam ver continuidades descontinuidades nas relações com a música e a cidade. E, por último, reflito sobre como as apropriações audiovisuais dos territórios, a partir de vídeos musicais e dos diferentes diálogos com convenções de gêneros musicais e audiovisuais, manifestam afetos sobre a música e os territórios na capital baiana.

2.2.1 Discursos e formações discursivas: uma abordagem foucaltiana

Tenho desenvolvido, ao longo do trabalho, a argumentação de que as relações entre a música e os territórios contextualizadas em Salvador organizam e mobilizam engajamentos afetivos (em torno) de artistas e bandas, como Larissa Luz, Luedji Luna, BaianaSystem, Aya

Bass, expressando territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero – eixos afetivos interligados em disputas promovidas em torno da música na cidade. Tal identificação foi feita a partir do contato com o material levantado (matérias em jornais, portais de notícias e sites especializados em música, entrevistas de artistas, vídeos musicais, vídeos institucionais e publicitários, letras de música, releases, entre outros). Percebo, assim, que há recorrências de afetos mobilizados a partir da música e dos territórios soteropolitanos nesses eixos (gêneros musicas e identidades), que ganham centralidade e aparecem entremeados em engajamentos afetivos, a exemplo das alianças afetivas em torno de questões étnico-raciais e de identidade de gênero suscitadas por Larissa Luz, acionando o axé-music a partir da sua trajetória como cantora e compositora – que fez parte do Ara Ketu, participa anualmente do trio do projeto *Respeita As Mina* durante o Carnaval e incorpora tais temas com centralidade em suas músicas e vídeos musicais –, propondo (e expressando) reconfigurações das relações com o gênero musical na cidade.

Como demonstrado, os discursos, expressos em enunciados sobre a suposta crise do axé-music e do modelo Carnaval-negócio, ou focados nas ideias de diversidade e cidade da alegria e da felicidade e mesmo na defesa de uma renovação musical na cidade, ganham uma dimensão de regularidade, às vezes conflituosa e muitas vezes amparada em pressupostos construídos (temporalmente e historicamente) sobre a música e a cidade. Ao mesmo tempo, os engajamentos afetivos dos artistas convocados aqui também inserem-se, por meio de declarações em entrevistas, escolhas na trajetória, *performances* em shows, letras e músicas, vídeos musicais, nesses percursos discursivos, ora reiterando certas construções pretensamente dominantes, às vezes oscilando entre diferentes perspectivas, às vezes questionando as premissas e promovendo a abertura das relações de poder que integram essas regularidades. Nesse sentido, considero necessário tratar da vinculação entre afetos e práticas discursivas, importante nas pesquisas que venho desenvolvendo (FARIAS, 2018; FARIAS, 2019; FARIAS; CARDOSO FILHO, 2019), para a compreensão das inter-relações entre música e territórios. Como explica Janotti Junior (2004), na relação com a música, os afetos conformam disputas de valores, de gosto e também práticas de artistas, que se manifestam em percursos narrativos com reiterações e descontinuidades e, assim, podem ser mapeados e analisados nos discursos. Ou seja, o discurso se mostra enquanto operador analítico a partir das formações – e também enquanto entrada e trabalho sobre o fenômeno – para o entendimento dos engajamentos afetivos. Nos termos de Janotti Junior (2004):

> 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 modalizações 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 JUNIOR, 2004, p. 197).

Dessa forma, penso que é importante enfrentar a seguinte questão: como os discursos ajudam, então, a analisar processos (comunicacionais, culturais e políticos) que atravessam e interconectam a música e os territórios a partir de agenciamentos afetivos? Como os discursos se articulam aos afetos enquanto modos de engajamento? Em virtude dessas questões e da necessidade de seguir numa reflexão, digamos assim, operacional dessas ideias, aciono a perspectiva sobre os discursos e formação discursiva no trabalho de Foucault (1987; 2012; 2013), desenvolvidas por Hall (2016) e Jason Mittell (2001), os dois últimos vinculados aos estudos culturais. Esses autores apresentam um conjunto de reflexões que contribui muito na perspectiva dos engajamentos afetivos em torno da música, enquanto abordagem elucidativa e, ao mesmo tempo, instigante do ponto de vista da compreensão de tendências, de transformações e do papel central ocupado pelos discursos nas disputas de poder na cultura contemporânea – horizonte desse trabalho, que se insere na disputa sobre a música e a cidade a partir da articulação e rearticulação das relações (afetivas, de sentido e de poder) estabelecidas em Salvador, compreendendo as heterogeneidades, conexões (ou alianças afetivas) (DELEUZE, 2005; DELEUZE E GUATTARI, 2010, 2016; GROSSBERG, 2010), e propondo aberturas de multiplicidades e enfrentamentos de opressões diversas (territoriais, de raça, gêneros) e ordenações de poder desiguais.

Em diferentes trabalhos, Foucault se dedicou à compreensão de como o conhecimento foi produzido historicamente no mundo ocidental. Pensou sobre o poder e os discursos envolvidos, disputados e relacionados nas produções e concepções sociais de loucura, de estética, de sexualidade, de medicina, da linguagem, entre outros temas (FOUCAULT, 1987; 2009; 2012; 2013). 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). As estruturações de poder, para o autor, não são fixas. Pelo contrário, são móveis, transitórias e estão em constante mudança. E, onde há poder, também há resistência – embora a resistência não seja exterior ao poder – entendimento que se aproxima da concepção gramsciana de hegemonia. O seu objetivo é compreender, então, como as estruturas das relações de poder ganham formas em diferentes espaços e temporalidades. 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 não se configura somente como um objeto linguístico, um somatório de palavras que conforma um texto escrito ou exposto oralmente para uma plateia de ouvintes cuja possibilidade de entendimento reside apenas 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. O discurso tem a ver com o corpo, com os espaços, os territórios – e as suas heterotopias (FOUCAULT, 2013). Nesse entendimento de Foucault (2014), o discurso está implicado no exercício, na busca pelo poder e também pela sua definição, já que "é aquilo porque, pelo que se luta, o poder [estratégico] 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" (FOUCAULT, 2014, p. 10), mas também às regras de funcionamento do poder, da produção de conhecimento, os seus pressupostos, o que pode e o que não pode, o que deve e o que não deve ser dito nas mais diversas relações – daí também a sua positividade de construir relações.

Desse modo, a discussão sobre o poder e o discurso é fundamental na perspectiva da reconfiguração das relações de poder nos territórios e também na compreensão de como as dinâmicas das disputas sobre as relações entre a música e os territórios envolvem uma busca pelo poder dos discursos que circulam, seja na definição dos pressupostos (em enunciados como "a crise é econômica", ou então que "Salvador é uma cidade essencialmente alegre e que sabe conviver com a diversidade"), seja na articulação de afetos para a abertura das relações, acionando o axé enquanto potência de criação e o Carnaval numa vinculação com as lutas anti-racistas dos blocos afro ou o Pelourinho a partir dos processos de resistência à especulação imobiliária pelos moradores o bairro. Além disso, como demonstro em Farias (2018), os próprios fãs, em face do silenciamento dos seus discursos e dos enquadramentos, reiterados, como sujeitos apaixonados, histéricos, movidos por paixões irracionais, disputam tais construções e batalham pelo empoderamento afetivo e discursivo, frequentemente discordando de certas escolhas dos artistas em suas trajetórias. Pereira de Sá (2016) revela, por exemplo, como os fãs (e também os *haters*) reagiram à *performance* da cantora Beyoncé

no *Super Bowl* 2016[115] e conquistaram visibilidade em sites de redes sociais *online*, com diversas *hashtags*, como em veículos jornalísticos, durante semanas, debatendo questões sociais e temas como raça, gênero e preconceito (PEREIRA DE SÁ, 2016, ps. 58-60) – mobilizados, nos afetos, a partir da *performance* da cantora no evento.

Em *A Ordem do Discurso*, Foucault (2014) defende que o discurso não é necessariamente visível e que a sua temporalidade não é mensurável a priori, embora seja transitória. Um enunciado, exposto num momento, pode perdurar para além do controle de quem o diz. Uma das suas principais hipóteses 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). Um desses procedimentos é a vontade de verdade, central no pensamento crítico foucaultiano. A vontade de verdade visa definir as premissas verdadeiras, a verdade autorizada, geralmente com um suporte institucional, como é possível observar nas construções sobre diversidade e a essência diversa e misturada da música e da identidade soteropolitana – haja vista o selo Cidade da Música, dado pela Unesco, as propagandas institucionais sobre a capital baiana. Muitas vezes, a vontade de verdade veste a própria roupa da verdade, instaurando regimes de verdade. Em geral, confunde-se com ela, passando pela validação dos métodos científicos, pela economia, pelas disciplinas (disciplinando, realmente, a verdade). Diante disso, como afirma Foucault (2014), tenta-se excluir "aqueles que [...] procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade [...]" (FOUCAULT, 2014, p. 20). Ou seja, além de legitimar os discursos enquanto verdade a partir de ancoragens institucionais, a vontade de verdade impõe-se sobre outros discursos como pressão e coerção (FOUCAULT, 2014). Nesse processo, segundo Foucault (2014), se manifesta um poder instituído no e pelo discurso e no e pelo saber legitimados como verdadeiros.

Em Salvador, uma vontade de verdade tenta se afirmar, apoiada e manifestada em políticas institucionais, em textos literários e jornalísticos, em pesquisas acadêmicas e, especialmente, em músicas, que reforça uma ideia (já exaustivamente citada neste trabalho) da essência de sua cultura como festiva, praieira, alegre e diversa. Ou das transformações do Carnaval como uma "crise econômica". Ao mesmo tempo, nos e por meio dos afetos, essas

[115] 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.

construções são ora assimiladas, ora disputadas por artistas engajados nas relações entre a música e a cidade a partir dos gêneros musicais e das identidades. Um processo que perpassa, no contexto musical, de maneira articulada e sobreposta, discursos, *performances* e apropriações audiovisuais (dois eixos que discutirei em seguida) que agenciam e interligam territórios, gêneros musicais e identidades, em perspectivas que reiteram e/ou tensionam essas leituras. Busco enfatizar as aberturas, os desvios e as suas brechas, como me posicionar diante dos fechamentos e exclusões. Considero, por exemplo, o Carnaval como uma manifestação musical e territorial privilegiada na qual esse embate se expressa, ao organizar e mobilizar afetos, colocando em relevo heterogeneidades (tanto diferenças, como desigualdades), conexões (alianças afetivas) e multiplicidades (possibilidades).

Nesse sentido, ajuda na compreensão dos entrelaçamentos entre música e territórios em engajamentos afetivos o que Foucault (1987) desenvolve no seu pensamento como regularidades, descontinuidades e possíveis transformações discursivas – ou o que nomearia também como aberturas discursivas, já que podem desconstruir também os próprios pressupostos que sustentam os discursos (a exemplo do território como territorialidade, em contraposição ao território como apenas limites físicos estabelecidos pelo Estado). O autor articula essas dimensões através do conceito de formação discursiva, uma ferramenta central no seu trabalho teórico, metodológico e analítico, melhor dizendo, em sua genealogia. Segundo o autor,

> No caso em que se puder descrever, entre [...] 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 [...] que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 1987, p. 43).

Nos sistemas de rarefação e dispersão dos enunciados (FOUCAULT, 1987), a noção de formação discursiva convoca o olhar para as regularidades na produção de um conjunto, tanto aquelas reforçadoras de relações de poder dominantes (exemplo: crise como problema eminentemente econômico; território como âmbito exclusivo material estabelecido pelo Estado; ou diversidade como miscigenação ou democracia racial), 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) persiste no silêncio. Para Mittell (2001), as formações discursivas são[...] sistemas de pensamento historicamente específicos [...] que trabalham para definir experiências culturais dentro de grandes sistemas de poder" e devem ser analisadas nas "enunciações de superfície, em vez de serem interpretadas como textos de mídia", na medida em que atuam na produção de contextos, práticas e relações culturais, sensíveis e políticas.

(MITTELL, 2001, p. 9, tradução nossa)[116]. Tal perspectiva se mostra afinada com os argumentos que vou desenvolver a seguir sobre as *performances* e os vídeos musicais em rede para além de um produto, quer dizer, enquanto processo que enreda diferentes dispositivos.

Ou seja, há as reiterações, regularidades, mas também podem existir outros enunciados que produzem descontinuidades, aberturas, alargando os caminhos para a construção de outras formações sobre o mesmo objeto (FOUCAULT, 1987) ou de multiplicidades de relações sobre os objetos, territórios, corpos, musicalidades e identidades. Assim, me dedico a pensar aqui em formações discursivas que expressam afetos e envolvem imaginários (e regimes de verdade) acerca das cidades relacionados à música, a exemplo de Salvador como cidade da alegria, da felicidade e do axé-music. Tais construções articulam afetos, uma vez que são organizadas e mobilizadas em práticas discursivas e culturais, geram identificação, desidentificação, reconhecimento e suscitam engajamentos sobre a música e os territórios. As formações discursivas manifestam e sugerem investimentos discursivos e afetivos. Quer dizer, se investe em relação a um objeto, tema, domínio, território, música, bairro, assim como nas construções, no questionamento de regimes de verdade. E o discurso, enquanto investimento material, também expressa afetos ao revelar mapas de importância, orientações, lugares, visões de mundo e alianças afetivas, como venho argumentando.

Destaco que os territórios se configuram, nos engajamentos afetivos em torno da música e da cidade, como mobilizadores de afetos e também como objetos de formações discursivas. As territorialidades (HAESBAERT, 2014), nesse sentido, são centrais. Ideias sobre a música e a cidade são disputadas de maneira interligada por meio de enunciados de artistas, de fãs, em comentários, vídeos musicais, *performances*, reportagens, entrevistas, músicas – expressando heterogeneidades, conexões e/ou multiplicidades. Emergem com regularidades, descontinuidades, em arranjos e rearranjos de relações de poder. Vejo heterogeneidades (portanto, diferentes relações, negociações, identificações e disputas – e não necessariamente dicotomias) sendo construídas pelo BaianaSystem entre centro (elite) e periferia, entre "cidade alta e cidade baixa", em Larissa Luz entre o axé-music das divas brancas e o Carnaval-negócio, que segrega os foliões nos blocos com cordas, e os blocos afro associados ao Pelourinho, produzindo uma territorialidade combativa a partir de alianças afetivas. Esses discursos envolvem lutas nos e pelos territórios e estruturas de poder que

[116]"[…] discursive formations are historically specific systems of thought, conceptual categories that work to define cultural experiences within larger systems of power." / "[…] are best examined and mapped in their surface enunciations, rather than interpreted and "read into" like media texts."

convocam, em alguns momentos, gêneros musicais supostamente associados à periferia ou a grupos e artistas vinculados à elite econômica.

Percebo engajamentos afetivos e territorialidades, expostas pelo BaianaSystem, na música *Da Calçada pro Lobato*, do primeiro disco do grupo, homônimo. Na sua sonoridade, há samba com guitarra baiana e letras que se valem de gírias e da oralidade cotidiana da cidade. Bairros populares de Salvador, também citados no título, aproximam o BaianaSystem desses territórios: "*Da Calçada sai de trem / Dos States pro Espaço / Pra chegar lá ni Belém / Só no trio do Lobato*". Ao mesmo tempo, se contrapõem à "cidade alta", citada em *Duas Cidades*, metáfora das divisões sociais na capital baiana. Esse caminho discursivo soma-se 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*".

Já em *Dia da Caça*, do álbum *Duas Cidades* (2016), as sonoridades dialogam com samba de roda e ragga muffin. Há na faixa a participação de As Ganhadeiras de Itapuã, grupo de samba de roda de Salvador. Na letra, apresenta posicionamento crítico às lógicas econômicas voltadas para o turismo na cidade, em contraposição à violência policial, principalmente nos bairros onde mora a maior parte da população negra da cidade, que sofre diariamente com abordagens violentas e racistas: "*[...] Toda cidade vai ficar turística / E a polícia violenta vai ditar a politica*". Percebo nas músicas interações entre temáticas, gírias e gêneros com matrizes locais, em aproximação com referências que, numa primeira associação, podem ser ligadas a outros países na palavra "*States*" (gíria, com sotaque próprio, para Estados Unidos) e no próprio *ragga muffin* e *soundsystem*, gênero e movimento que surgiram na Jamaica – de afirmação e resistência negra.

As territorialidades são construídas, nos e pelos afetos, a partir de uma íntima relação com os gêneros musicais, como *soundsystem*, *ragga muffin* e o samba e as suas diferentes vertentes, a guitarra baiana e as questões de desigualdades sociais e opressões, sobretudo étnico-raciais na cidade. A ideia de periferia, muitas vezes associada apenas a uma dimensão geográfica material (distante do centro) ou simbolicamente vinculada aos enquadramentos violentos exibidos em alguns programas de TV policiais, soma-se na disputa por uma Salvador muito além dos cartões postais do Farol da Barra e Elevador Lacerda. Questiona a cidade dividida, repartida por diferentes configurações de estruturas de exclusão e desigualdade. Ao mesmo tempo, esses pontos turísticos – também afetivos, do ponto de vista da identificação com a cidade – aparecem em peças gráficas e produções audiovisuais de

divulgação de eventos e shows do grupo, a exemplo do Farol da Barra. Mas, essa apropriação, ocorre a partir de uma outra construção discursiva.

Figura 8: *Card* de divulgação de show do BaianaSystem publicado em seu perfil no Instagram[117]

Na 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 fig. 8 – o que revela engajamentos afetivos e territorialidades construídas de maneiras articulada em letras, sonoridades, nos posicionamentos dos integrantes do BaianaSystem de desconstrução e reconstrução do regime de verdade que frequentemente dá base, por exemplo, à propaganda de pacotes turísticos, de camarotes e blocos de Carnaval: a apropriação do "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 Bahia[118] e outros grupos políticos, cujo objetivo parece ser capitalizar politicamente com o discurso da banda ou enfraquecer o seu alcance.

[117] Disponível em: https://www.instagram.com/p/BQ1F4yPgwTn/?taken-by=baianasystem. Acesso em: 25 de abril de 2018.

[118] O Governo da Bahia e a Prefeitura de Salvador fizeram intensa propaganda, entre o final de 2017 e o início de 2018, sobre o financiamento do trio-elétrico 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 citei, 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:

Assim, é importante ressaltar que a noção foucaultiana de formação discursiva me ajuda a mapear, desarticular e rearticular afetos, relações de poder e de sentido estabelecidas nos contextos musicais e territoriais, propondo aberturas, identificando aqueles pressupostos que engessam e visam impedir qualquer espaço para a mudança. É importante, nesse sentido, olhar para as reiterações, estabilizações e essencializações, mostrando as suas fragilidades e violências, mas enfatizando as aberturas que emergem, muitas vezes, das próprias inconsistências de certas construções. Busco aqui tecer outras relações afetivas, ou, utilizando outra expressão de Grossberg, fazer uma reconstrução particular por meio das formações discursivas em articulação com as *performances* e apropriações audiovisuais dos espaços, das relações entre a música e os territórios em Salvador, destacando os seus imbricamentos com os eixos afetivos, fundamentais, dos gêneros musicais e das identidades étnico-raciais e de gênero, e das potencialidades de confronto de estruturações de poder opressoras e de aberturas para multiplicidades e transformações.

2.2.2 *Performances*: continuidades e descontinuidades

Após expor o modo como entendo os discursos e as formações discursivas (FOUCAULT, 1987, 2013, 2014), enquanto uma das entradas metodológicas que venho percorrendo para a contextualização radical dos engajamentos afetivos que inter-relacionam música e territórios em Salvador, cabe seguir para a discussão sobre *performance* – também um operador metodológico fundamental para esta dissertação. Destaco, antes disso, dois pontos importantes: essas entradas ou operadores metodológicos, muitas vezes, se sobrepõem e se atravessam tanto nos fenômenos, como nas análises realizadas aqui – embora me leve a voltar o olhar para as especificidades de cada uma. As formações discursivas ajudam a compreender como os discursos sobre a cidade e os gêneros musicais se constituem, nas disputas de valores e pela "verdade", assim como as suas regularidades e descontinuidades. Já *performances* contribuem para entender como esse processo envolve e se materializa nas corporalidades, na relação com os espaços, os gêneros musicais e as identidades; e as apropriações audiovisuais me permitem observar as convenções discursivas, corporais, também relacionadas aos gêneros musicais e aos territórios da cidade.

Vale lembrar que, no entendimento de Foucault (1987, 2014a, 2014b), o discurso não se limita ao texto verbal. Perpassa os corpos, o audiovisual, as imagens, a configuração espacial e territorial da cidade, entre outras materialidades.

<http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/comcar-diz-que-baianasystem-pode-ficar-de-fora-do-carnaval-de-2018-apos-fora-temer/>. Acesso em: outubro 2020.

Um segundo aspecto que gostaria de enfatizar é que há muitos elementos entrecruzados na organização, mobilização e expressão dos engajamentos afetivos que interconectam a música e os territórios. As pesquisas de Herschmann (2013) e Fernandes e Herschmann (2018) são fundamentais no debate sobre as cidades criativas ou cidades musicais, numa perspectiva crítica, seguindo, por exemplo, um caminho de mapeamento, por meio de entrevistas com os sujeitos envolvidos, das estratégias e das controvérsias sobre os usos e modos de ocupação de espaços públicos, ou as territorialidades sônico-musicais em cidades (HERSCHMANN 2013), o que passa também, sem dúvida, por engajamentos afetivos de artistas, produtores culturais, moradores, consumidores, grupos organizados, na relação com políticas institucionais – ainda que o foco das investigações realizadas pelos pesquisadores não seja tratar do fenômeno numa abordagem a partir dos afetos.

O percurso empreendido aqui para a contextualização radical (GROSSBERG, 2010) das relações entre música e territórios, sobretudo no período entre 2015 e 2020, mas atravessadas por distintas temporalidades, é feito a partir dos engajamentos afetivos (os meus próprios e aqueles expressos por artistas, seguidores, fãs, *haters* e jornalistas) conformados em formações discursivas, *performances* e apropriações audiovisuais da cidade, demandando um aprofundamento metodológico desses três operadores, em articulação com os eixos dos gêneros musicais e das identidades. Me interessa, neste tópico, como a interligação entre música e territórios aciona, de modo imbricado, questões sobre gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gênero em engajamentos afetivos de artistas e bandas em dispositivos (GROSSBERG, 1984) como vídeos musicais e shows. Ou, dito de outra maneira, como a *performance* nos vídeos musicais e shows se expressa como articuladora desses eixos afetivos nas territorialidades construídas em torno da música e dos territórios em Salvador.

Destaco, nessa articulação, que a *performance* se configura como congregadora de diferentes esferas das práticas musicais tanto por se relevar em shows, nos vídeos musicais e nas sonoridades em músicas dos artistas e bandas, como por fazer parte das experiências de fãs em seus aspectos corporais/discursivos (FARIAS, 2018). Ao mesmo tempo, a *performance* demarca conexões com territórios materiais e simbólicos, gêneros musicais e com identidades. Nesse sentido, considero importante apresentar e discutir como compreendo *performance*, com base em trabalhos tanto dos estudos de *performance* (ZUMTHOR, 2007, 2010; SCHECHNER, 2006; TAYLOR, 2013), como de pesquisadores e pesquisadoras da comunicação e música (CARDOSO FILHO, 2014; AMARAL; SOARES; POLIVANOV, 2018; GUTMANN; CUNHA; PEREIRA DE SÁ, 2020).

Em sua definição do conceito, Paul Zumthor (2007, 2010), medievalista e crítico literário, apresenta uma perspectiva agregando o corpo e os lugares, o que me leva a pensar que a *performance* sempre esteve vinculada aos territórios, como modos de ocupação e apropriação dos espaços na relação com o tempo.

> Performance implica competência. Além de um sabe-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).

Embora apresente uma leitura que segue, digamos assim, numa direção ontológica da *performance*, Zumthor (2007, 2010) contribui para a discussão na medida em que considera regras, normas, circunstâncias, público no que chama de "instância de realização plena" da *performance*. Ao tempo que estabelece entrecruzamentos no presente (a partir da "instância de realização plena"), a *performance* se liga a outras temporalidades, uma vez que também comporta, para Zumthor (2010) uma duração social. Tal característica temporal, de acordo com o autor, envolve mútuas relações espaciais. É possível dizer que há, ao mesmo tempo, um condicionamento e um agenciamento territorial nas *performances*. Certamente, em um determinado espaço a *performance* deve ocorrer de um jeito, mudando o lugar, de outro. Entretanto, a performance, organizada nos e pelos afetos, também produz territorialidades, convocando, ao menos potencialmente, diferentes vínculos corporais e identitários com os territórios. Ou seja, a *performance* possui uma dimensão contextual e cotidiana, envolvendo "comportamentos restaurados", nos termos de Richard Schechner (2006), que evidenciam temporalidades e implicam em reconhecimentos, reiterações, mas também descontinuidades.

Dialogando com autores dos estudos de *performance*, a exemplo de Diana Taylor e o próprio Schechner, Gutmann, Cunha e Pereira de Sá (2020) associam as reiterações e presentificações corporais das *performance*s às temporalidades e às identidades, porém, não enquanto uma unicidade temporal (um momento singular), propriedade imanente ou "emanação do ser", na expressão de Zumthor (2010). A *performance* ganha uma dimensão processual, complexa e também epistemológica:

> A performance não diz respeito apenas ao ato presentificado pelo corpo, mas a distintas temporalidades incorporadas, que envolvem passado, presente e futuro e acolhem reiterações e suas desestabilizações. Portanto, não seria possível discutir a identidade enquanto característica apenas da interioridade dos indivíduos, uma vez que tal elaboração é realizada por processos de interação de formas, práticas e códigos socialmente compartilhados e reproduzidos (GUTMANN; CUNHA; PEREIRA DE SÁ, 2020, p.5).

As autoras entendem que a *performance* nas ambiências digitais vai além dos conteúdos musicais, como vídeos musicais, shows, faixas de discos. Abarca outras materialidades que

configuram as relações e interações, principalmente em suas articulações com identidades. Sendo relacional, a *performance* ganha uma dimensão de sociabilidade que passa por partilhas de códigos, gestos, condutas que não são estanques e podem ser reconfigurados a partir das interações entre os sujeitos e do acionamento de convenções de gêneros audiovisuais. Gutmann, Cunha e Pereira de Sá (2020) demonstram, assim, a potência política da articulação das *performances* com convenções de gêneros (musicais, audiovisuais) a partir das estratégias performáticas da cantora de funk e ativista LGBTQI+ Pepita.

Na relação com a música e os territórios, a articulação entre os gestos e as posturas ritualizadas nas *performances*, assim como as suas descontinuidades, com as convenções audiovisuais e dos gêneros musicais, na relação com os espaços (bairros, casas de show, regiões) e suas configurações, podem expressar engajamentos afetivos e territorialidades com a capacidade de promover aberturas de imaginários e transformações de lógicas desiguais e opressoras nas cidades. Em geral, a apresentação de um artista ou banda num lugar, em geral, convoca uma *performance* associada e/ou identificada àquele espaço, reconhecida e reiterada pelos frequentadores, e também gêneros musicais (as mãos no alto das cantoras e cantores de *axé-music* em desfiles de trio elétrico nos blocos com cordas durante o Carnaval; a posição clássica do guitarrista de rock com as pernas curvadas e o tronco vertido para trás). Porém, essas expectativas sobre as relações entre *performance*, gêneros musicais e territórios – ou mesmo com as identidades – não estão dadas. São reproduzidas, atualizadas. Mas também podem ser transformadas a partir de diferentes relações com territórios. A guitarra baiana, central no BaianaSystem, tão vinculada ao Carnaval e mesmo ao axé-music, é reconduzida, na *performance* do grupo, a um lugar de disputa do Carnaval e da cidade.

Já na *performance* de Luedji Luna no vídeo musical *Banho de Folhas*, em que a cantora e compositora caminha por feiras livres e pelo Centro de Salvador, mostrando cenas da regiaõ do Subúrbio, há um diálogo com um imaginário dominante da capital baiana, nos enquadramentos aéreos de câmera – que remetem às construções recorrentes em filmes e campanhas publicitárias do Governo do Estado e da Prefeitura –, mas, ao mesmo tempo, quando articulados às lutas identitárias de afirmação étnico-raciais e de gênero da artista, ganham um outro percurso afetivo e de territorialidade, como discuti antes e irei retomar.

A conjugação das convenções de gênero, dos lugares (casas de show, espaços públicos, teatros etc.) e da presença e dos gestos corporais nas apresentações fica evidente em produções de artistas, mas também dos públicos, que cultivam e promovem as suas próprias *performances* ritualizadas, a exemplo dos corpos colados nos botecos voltados para o arrocha e o *mosh* (bate cabeça) dos inferninhos de rock. Tais conexões territoriais, relacionadas

também aos gêneros musicais, são marcantes na *performance* do jazz, de acordo com Zumthor (2010). O autor argumenta que a escolha da rua para a realização da jam, pelos jazzistas, é um exemplo de ritual que se incorpora ao modo de fazer e experenciar a sua música. Lugares são escolhidos, referências reforçadas e posturas acionadas, configurando a *performance* (ZUMTHOR, 2010). Seguindo no exemplo do jazz, esses acionamentos não apenas convocam espaços, referências e posturas, mas também valores, nas suas ligações com os territórios. Se a rua ou o espaço público já foi, quando Zumthor (2010) escreveu, um território convencionado em torno do jazz como lugar de experimentação, atualmente os teatros e os locais fechados, com acústica de melhor qualidade, são mais valorizados para a audição de artistas associados a esse gênero musical – o que envolve valores configurados materialmente e no tempo relacionados aos espaços dos teatros. Ou seja, no tempo-espaço, as *performances* podem se reconfigurar na relação com os corpos, valores e territórios.

No caso do Carnaval, o pular com as mãos para cima, reiterado por artistas do axé-music (fig. 9)[119], se associam, sobretudo, aos blocos com corda e aos espaços dos camarotes. Já as rodinhas realizadas pelo público do BaianaSystem, também no circuito do Carnaval, se expressam como um modo de reconfiguração territorial da festa na relação com a violência, com a organização e controle das posturas corporais no festejo – seja na padronização dos abadás, seja na limitação espacial das cordas. Ao mesmo tempo, a identificação produzida pela relação com uma *performance* ligada aos adereços ou ao que é vestido, no caso do BaianaSystem, também se dá pela distribuição da máscara da banda e uso pelo público como uma espécie de *branding* promovido pelo grupo – uma estratégia que se associa à publicidade na busca por identificação através de um produto e de valores.

Figura 9: foliões com as mãos para cima e utilizando ababás do bloco privado da Banda Eva no circuito Barra-Ondina

[119] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IuboLCIHPhs&feature=emb_title>. Acesso em: dezembro 2020.

Enquanto as rodas, em geral, foram (e ainda são, em alguma medida) atribuídas às brigas[120] durante a festa popular, a *performance* das rodas dos públicos do BaianaSystem (ver fig. 10[121] abaixo) e também de Larissa Luz convoca matrizes que vão de Sarajane (na música *A Roda*), até a roda de capoeira, relacionada à resistência das populações negras escravizadas no Brasil, e também aos momentos de catarse no rock. Um elemento residual, na ligação com o Carnaval, ganha centralidade na *performance* desses artistas como disputa dos modos de viver e sentir o festejo soteropolitano.

Figura 10: ao lado esquerdo, roda de briga no Carnaval. À direita, roda do BaianaSystem

Presenciei, diversas vezes, no circuito da Barra-Ondina, abordagens violentas da polícia ao público que seguia com as rodas atrás do trio elétrico do BaianaSystem, como no vídeo a seguir, com mais de 50 mil visualizações[122].

Figura 11: *frame* do vídeo com a *performance* das rodas, seguidas de palmas, após chegada da polícia, feita pelo público do BaianaSystem

No momento em que os policiais chegam na pipoca do BaianaSystem de maneira agressiva, o cantor Russo Passapusso e os foliões começam a bater palmas, como uma forma (performática) de constrangimento à violência policial no Carnaval. Quer dizer, a *performance* do público, com suas ritualidades e distintas temporalidades, pode ser capaz de

[120] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=7RHb8vEVHCw>. Acesso em: novembro 2020.
[121] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=g9dRCKqltko>. Acesso em: novembro 2020.
[122] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Fhb9hwKhtE>. Acesso em: novembro 2020.

tensionar ligações pré-existentes ou atuais com os territórios, promovendo descontinuidades de prática e relações entre a música e os territórios, tendo gêneros musicais, a exemplo do rock, e o próprio axé-music, por meio de uma cantora como Sarajane, como matrizes importantes. Como abordo em trabalho anterior sobre as disputas afetivas de fãs do BaianaSystem:

> 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 (FARIAS, 2018, p. 61).

Os engajamentos afetivos referentes à *performance* do público, dos artistas e das bandas, enquanto práticas localizadas espacialmente e temporalmente (ZUMTHOR, 2010) em Salvador, envolvem os eixos afetivos dos gêneros musicais (difenciações de públicos, valores) e identidades étnico-raciais e de gênero, além dos vínculos territoriais. Encontram-se, de maneira articulada, dentro de relações de poder e também de políticas do prazer (GROSSBERG, 1997), manifestando e ensejando afetos e alianças afetivas, identificações, desidentificações, reconhecimentos e rupturas.

Nos ambientes digitais, as particularidades da *performance* não se esgotam nas materialidades dos sentidos, numa suposta completude do produto ou nas características internas dos objetos. Ou mesmo numa representação do real. A *performance* é relacional. Como argumentam Gutmann, Cunha e Pereira de Sá (2020), a análise das *performances* nesses espaços deve considerar as reiterações e as relacionalidades e, portanto, não deve ser "apreendida pelo analista a partir de um 'objeto'" (GUTMANN; CUNHA; PEREIRA DE SÁ, 2020, p. 6). No caso deste trabalho, volto o olhar para as relações, expressas como *performances*, que conformam engajamentos afetivos sobre a música e os territórios em Salvador a partir das suas articulações com acionamentos de convenções dos gêneros musicais, os modos reiterados (ou não) de enquadrar audiovisualmente a cidade (sobretudo em vídeos publicitários) e aos tensionamentos às *performances* sociais reiteradas de formas estáveis de existência, enquadradoras dos corpos, em geral, em uma circunscrição binária masculino/feminino (BUTLER, 2015), reforçando, nas palavras de Butler (2015), um problemático sentido de gênero como "tipo natural de ser" (BUTLER, 2015, p. 43-44).

Como explica Taylor, ao tratar do que denomina como a memória arquival das *performances* (TAYLOR, 2013, p.51), há uma dinâmica de poder que permeia as *performances* na própria replicação de si mesmas por meio de códigos. Dito de outra maneira,

a memória arquival das *performances* reforça uma certa governabilidade e também valores e imaginários sobre os corpos e os territórios. Busco, portanto, compreender como reiterações (de concepções territoriais, de convenções de gêneros musicais e de construções identitárias) são, em alguma medida, reconfiguradas em *performances*, como modos de engajamento afetivos de artistas, bandas, fãs, na relação com as formações discursivas e as apropriações audiovisuais da cidade.

2.2.3 Apropriações audiovisuais dos territórios em vídeos musicais

O terceiro operador metodológico para a abordagem dos engajamentos afetivos em torno da música e dos territórios em Salvador se refere às apropriações audiovisuais dos territórios da cidade. Como expus anteriormente, há construções de territórios simbólicos (HAESBAERT, 2014) e imaginários (APPADURAI, 1996) sobre a capital baiana, a exemplo das ideias de "cidade feliz", "capital do verão" ou "cidade da diversidade", ou mesmo relacionadas aos territórios materiais como as feiras livres, o Centro Histórico, o Comércio e os circuitos do Carnaval e também relações desiguais de poder, territoriais, étnico raciais e de gênero, que mobilizam engajamentos afetivos de artistas soteropolitanos como BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna, estas tanto em seus trabalhos solo, como no projeto Aya Bass, Majur, Baco Exu do Blues. Tal processo ocorre a partir de aproximações e/ou tensionamentos e tentativas de reconfiguração, em produções audiovisuais e suas repercussões em debates, principalmente em redes sociais *online*, como o YouTube, de perspectivas reforçadoras de desigualdades e produção de territorialidades mais abertas e múltiplas, confrontando estruturações de poder. Para isso, convoco inicialmente a discussão sobre os videoclipes pós-MTV, conforme Pereira de Sá (2016, 2017), para tratar dos modos como tais produções agenciam engajamentos afetivos, enquanto territorialidades.

Para uma reflexão sobre a produção audiovisual em torno da música, é preciso, primeiro, reconhecer a centralidade dos vídeos musicais – que incluem, mas não se restringem apenas aos videoclipes – na produção, circulação, reconhecimento e na valoração de artistas, bandas, gêneros musicais em sites de redes sociais *online*, sobretudo o YouTube. Os *feats* (e as alianças afetivas tecidas) ganham força na produção de artistas (FERREIRA, 2019), tanto em músicas, como em vídeos musicais; seguidores e fãs dão *like*, comentam e compartilham; *haters* dedicam-se a desconstruir, boicotar ou "cancelar" os seus objetos de ódio. Em suma, há uma expressão constante de afetos, enquanto modos de engajamento (GROSSBERG, 1997, 2010, 2018), em (torno de) produções audiovisuais na relação com artistas, gêneros musicais,

territórios e alianças identitárias. O debates ganham uma dimensão que segue além da materialidade dos produtos e das redes e abarcam temas diversos.

Pereira de Sá (2017) compreende essa fase ou essa nova dinâmica dos antigos videoclipes exibidos na televisão de "videoclipe pós-MTV", pensado e elaborado já considerando o ambiente do YouTube, entretanto, com alcance que vai além dos limites da plataforma. Segundo a autora, o crescimento do YouTube no Brasil ocorreu em meio a uma diminuição do protagonismo e força da MTV como canal de circulação de videoclipes. Tal fenômeno revela processos e mudanças não só na sua estética (diversidade de estilos, de maneiras de fazer e dos próprios produtores), como nos modos de produção e circulação dos videoclipes, a exemplo da viralização e no deslocamento da ligação com o álbum (PEREIRA DE SÁ, 2016, 2017). No contexto atual, é recorrente o lançamento de uma canção, primeiro,

> [...] 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).

A autora também sublinha que as práticas dos usuários, seguidores, fãs, *haters*, ganham destaque nos processos de circulação e de valoração dos videoclipes. Afirma, dessa forma, que tais práticas, na MTV, eram mais restritas aos críticos e apresentadores, embora, como demonstra Gutmann (2005), 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), principalmente na terceira versão do Jornal da MTV. Ou seja, há indícios de mudanças nas práticas do jornalismo musical e da audiência antes mesmo desse fenômeno. Além disso, os videoclipes não aparecem no Brasil, pela primeira vez, com a MTV. No programa Fantástico, da Rede Globo, videoclipes eram exibidos muitos anos antes da difusão do canal norte-americano no país[123].

Acontece que, pelo menos nas últimas duas décadas, o discurso do ouvinte, do fã e do *hater*, aparentemente vem ganhando mais relevância e visibilidade (social, cultural, afetiva e política). Um processo que se intensifica com o "videoclipe pós-MTV" – noção que aciono por ajudar na compreensão das relações entre engajamentos afetivos e apropriações audiovisuais dos territórios, na medida em que tais processos envolvem as dinâmicas de artistas e bandas na relação com seguidores, fãs, *haters* a partir de videoclipes no YouTube. De acordo com Pereira de Sá (2017), os usuários são responsáveis por um conjunto de ações:

[123] Tal observação, acertada, foi feita pela Prof.ª Dr.ª Itania Gomes durante banca de exame de qualificação de doutorado do colega e amigo Edinaldo Mota, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA).

> Primeiramente, buscando vídeos e compartilhando-os em redes sociais diversas. Em segundo lugar, 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).

Considero importante destacar que os usuários não apenas respondem ou se mobilizam para buscar, curtir ou compartilhar um videoclipe ou, no sentido mais amplo, um vídeo musical, mas produzem audiovisualmente em shows, festivais e, no caso mais específico deste trabalho, no Carnaval – como venho demonstrando.

Acredito que a compreensão desse fenômeno passa pela produção, o reconhecimento e os engajamentos afetivos que constituem vídeos musicais "não oficiais" e, muitas vezes, mais potentes, como o grandioso *Fora Temer* no desfile do BaianaSystem no Carnaval ou no vídeo do Aya Bass em que Larissa Luz denuncia práticas racistas associadas à indústria do Carnaval, frequentemente vinculada ao axé-music. Nesse sentido, adoto aqui a compreensão mais ampla de vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020), como vem sendo desenvolvida por Juliana Gutmann (2020). A autora busca, com o conceito, compreender o audiovisual que "transborda" por diferentes plataformas, territórios e contextos culturais. Tais dinâmicas dos vídeos musicais em rede articulam discursos e formas materiais que revelam afetos e deixam ver identidades (GUTMANN, 2020).

No percurso realizado aqui, as análises dos vídeos musicais incluem as reverberações em curtidas, comentários, compartilhamentos, que expressam alianças e engajamentos afetivos sobre territórios, gêneros musicais e identidades. As próprias *performances* do público, convencionadas nos shows, frequentemente se configuram a partir dessas produções que circulam, conectando-se com outros vídeos. Forma-se também uma espécie de rede de afetos, alianças, identificações, desidentificações, ou de fluxos audiovisuais afetivos (FERREIRA, 2019), assim como de expectativas, em torno dos vídeos musicais – o que me leva a incorporar tal compreensão mais ampla, indo além dos conteúdos produzidos pelos artistas que, aliás, também disputam a noção de videoclipe. *Playsom*[124], do BaianaSystem, é apresentado e se aproxima das convenções do *lyric vídeo*, na exposição das letras e utilização de cartelas e *motion*, embora dialogue também com convenções dos videoclipes nas construções de alianças afetivas – com o reggae, como explicitei, e territorialidades múltiplas em cenas de rua de pessoas no Carnaval, dançando e seguindo o trio Navio Pirata do grupo.

[124] O vídeo musical foi lançado em 2015, antes do disco *Duas Cidades* (2016), do qual a música faz parte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ne7E5geBMWE>. Acesso em: dezembro 2020.

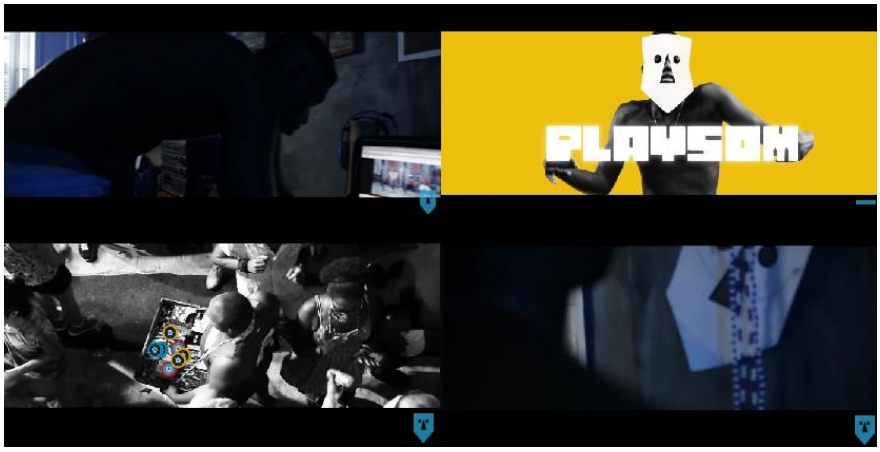

Figura 12: *frames* do vídeo musical *Playsom* (2)

O vídeo musical começa com um jovem negro, no quarto, alternando exercícios físicos e dança, 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 reveza entre o seu quarto e cenas dos foliões no Carnaval. 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, vista pendurada ao lado de um colar d'Os Filhos de Ghandy – revelando conexões afetivas, convocando distintas temporalidades, na relação com o axé-music a partir do ativismo dos blocos afro e as lutas por transformação de relações de poder (étnico-raciais, no gênero musical) desiguais no Carnaval. Imediatamente, ele se desloca para outro lugar, onde está apenas dançando, ao lado de uma mulher, também negra, com a máscara do grupo. Quando o ritmo muda e ganha uma sonoridade próxima do reggae, aparecem as aludidas imagens do público no desfile do BaianaSystem e também de trabalhadores. Fãs e vendedores ambulantes dançando são enquadrados em imagens registradas no Carnaval – sem que a segregação das cordas e do privado marginalizem (no sentido simbólico e concreto) tais trabalhadores. As rodas do show, ritualizadas na apresentação, também ganham destaque. No final do vídeo, o jovem retira a máscara e fala "oxe", saindo da sua imaginação e, ao mesmo tempo, expressando engajamentos afetivos e construções de territorialidades e imaginações sobre o festejo.

Percebo, ao longo do videoclipe, territorialidades, construídas pelo BaianaSystem, que acionam o jovem da periferia, negro e que tem vinculações com o grupo durante o Carnaval, sem as cordas que segregam. Além disso, reúnem objetos (afetivos) 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, cujo vocalista gravou percussão na música).

Manifestam territorialidades que também produzem visibilidade para os trabalhadores ambulantes – o que se conecta com o vídeo musical *Invisível*, também da banda, que será discutido mais à frente – 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.

Ou seja, os vídeos musicais se conformam nas redes (GUTMANN, 2020), que envolvem engajamentos afetivos, territorialidades e imaginações sobre o Carnaval e a cidade. Enredam-se nos e por meio de afetos e alianças afetivas, processos de identificação e desidentificação, expressos em discursos, *performances* e demais apropriações audiovisuais. O que importa aqui, portanto, não é apenas *a* produção audiovisual e suas relações com convenções, que também podem ser percebidas considerando as reverberações, mas as redes formadas a partir dos vídeos musicais (GUTMANN, 2020). Podem circular – muitas vezes com a interferência ou direcionamento dos muitas vezes indesejados algoritmos das plataformas – produzindo territorialidades em rede[125], no entendimento de Haesbaert (2014)

> [...] como o componente territorial indispensável que enfatiza a dimensão temporal-móvel do território e que, conjugada com a 'superfície' territorial, ressalta seu dinamismo, seu movimento, suas perspectivas de conexão [...] e 'profundidade', relativizando a condição estática e dicotômica (em relação ao tempo) que muitos concedem ao território enquanto território-zona num sentido mais tradicional (HAESBAERT, 2004, p. 286-287).

Nesse sentido, entendo que os vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020) conformam engajamentos afetivos sobre a música e os territórios a partir de diferentes dispositivos em articulação, que expressam vetores afetivos, relações espaço-temporais, identificações, desidentificações. Paralelamente, tais redes evidenciam relacionalidades e também contingências, possibilidades de aberturas para territorialidades múltiplas e transformações de relações de poder opressoras e desiguais. São modos de adentrar e também rearticular, via contextualização radical (GROSSBERG, 2010), os contextos culturais, uma vez que também participam ativamente da sua construção. É necessário, então, desarticular e rearticular as relações (de poder e sentido) desiguais, opressoras, reificadoras expostas nos vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020) relacionadas aos gêneros musicais e às identidades. Nas redes formadas pelos vídeos musicais (GUTMANN, 2020), há diferentes dinâmicas que permeiam e transbordam os produtos, como os *feats* (FERREIRA, 2019), as

[125] Com a ideia de território-rede, Haesbaert (2004, 2014) busca enfrentar as tentativas de separação rígida do território material (físico, delimitado, zonal) das lógicas reticulares que configuram as mobilidades contemporâneas. Afirma que a dimensão zonal e em rede estão imbricadas nos processos territoriais. Além disso, o autor diferencia as multiterritorialidades simultâneas, que envolvem as experiências em diversos territórios ao mesmo tempo, das multiterritorialidades sucessivas, formadas "ao partilharmos distintos territórios e, pela mobilidade, os articularmos em rede (HAESBAERT, 2014, p. 94).

citações, paródias, os memes e viralização (GUTMANN, 2020), configurando territorialidades em rede (HAESBAERT, 2004, 2014) – como ocorreu na viralização do *Fora Temer* do BaianaSystem e do público no Carnaval.

Vale destacar, nessa altura, que as possibilidades de produção de vídeos musicais por seguidores, fãs, ouvintes, não são garantias de uma viralização ou mesmo de um grande número de curtidas. As interações, no canal do artista, da banda, do seguidor ou do fã que posta o vídeo musical, podem apresentar diferentes níveis de intensidade e participação, segundo múltiplas variáveis, entre elas o sucesso e a visibilidade prévia dos artistas ou do canal do usuário no YouTube em que o vídeo musical foi divulgado. A produção audiovisual de uma cantora como Lady Gaga ou Ivete Sangalo, ou de um rapper como Emicida, Drake ou Kanye West, provavelmente terá mais chance de ter um grande alcance. Por outro lado, um grupo de samba de roda ou uma banda de rock underground, ao divulgar o seu novo vídeo musical, provavelmente vai proporcionar uma interação menor, haja vista, inclusive, as distintas maneiras e intensidades de circulação nos sites *online*. Isso sem falar nos algoritmos, nas publicidades, nos impulsionamentos pagos, no patrocínio das postagens e a repercussão em outros sites e veículos, que também permeiam desigualmente esses processos, interferindo, de algum modo, no grau de visibilidade das produções, dos comentários e das próprias interações. Além disso, do ponto de vista da audiência, há também desigualdades "inscritas nas possibilidades de acesso e preferências por pacotes de dados, conexões, assinaturas e dispositivos" (JANOTTI JUNIOR, 2020, p. 20).

Vídeos musicais como *Playsom*, do BaianaSystem, e *Território Conquistado*, de Larissa Luz, além daqueles produzidos por fãs que mencionei anteriormente, manifestam engajamentos afetivos em torno da música e dos territórios, envolvendo identidades de gênero e questões étnico-raciais, a partir da articulação com formações discursivas e *performances*. Tais engajamentos se constituem como práticas de imaginação e territorialidades na relação com o audiovisual. *Playsom*, por exemplo, gerou grande envolvimento do público, mais de 4 milhões de visualizações e mais de mil comentários – alcance em outros tempos quase inimaginável para um grupo de fora do circuito comercial do axé-music e também da indústria fonográfica das *majors*. Talvez a única tenha sido Pitty, cantora e compositora, numa outra entrada, ligada ao rock, a atingir uma grande de visibilidade nacional, no início dos anos 2000. A artista lançou discos por gravadora, teve músicas executadas, com frequência, em rádio, videoclipes na MTV e participação em programas de TV.

Em conexão com os vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020), tais processos deixam ver engajamentos afetivos encampados nas apropriações audiovisuais da cidade em

territorialidades, a exemplo da escolha de enfatizar a Lapinha e o Santo Antônio Além do Carmo, no caso de Luedji Luna, em *Banho de Folhas*, o mercado informal e as feiras de ambulantes que são montadas na cidade, de Larissa Luz, em *Território Conquistado*, em contraste com o shopping center, e das configurações da cidade em vídeos musicais feitos por fãs nos trios de alguns dessas artistas durante o Carnaval. Essas escolhas, como venho argumentando neste trabalho, envolvem não só o bairro ou a região da cidade retratada, destacada, mas os enquadramentos utilizados, os diálogos com convenções de gêneros audiovisuais e musicais, a exemplo da propaganda institucional ou filme publicitário de turismo e o axé-music, e imaginários e valores em torno da música, dos territórios da cidade, articulando diferentes eixos afetivos.

Na medida em que as convenções expressam modos de ver e sentir, partilhados, e podem ser maneiras de acessar afetos e estrutura de sentimento, como discutido por Gomes (2011a), Gomes e Antunes (2019), enfatizo, ao tratar das apropriações audiovisuais da cidade, tanto certas configurações territoriais, a exemplo do periférico na relação material com a margem – na configuração espacial da cidade ou mesmo nos blocos e trios nos circuitos do Carnaval (envolvendo distâncias, separações e fronteiras, no sentido de conexão e separação) –, a utilização de tecnologias, como os drones nos enquadramentos aéreos dos pontos turísticos da cidade, já abordados aqui. Penso que tais construções envolvem imaginários e processos de imaginação, identificações e/ou desidentificações, e expressam e mobilizam práticas afetivas e políticas com o potencial de mudança cultural e social. Evidentemente, tais processos devem ser articulados aos contextos e à vida cotidiana, no sentido de tecnocultura (GOMES; ANTUNES, 2019), afinal, as interligações entre vida material e cultural são fundamentais para a compreensão de transformações (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2011) das relações estabelecidas entre música e territórios, envolvendo outras esferas culturais e sociais.

Com base na compreensão discutida sobre o videoclipe pós-MTV e vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020) e de Haesbaert (2004, 2007, 2014) sobre os territórios, e os seus "tipos ideias" (HAESBAERT, 2004), ora mais funcional, ora mais simbólico, e as territorialidades em rede (HAESBAERT, 2004), vejo que territorialidades na música, são constantemente produzidas por meio dos engajamentos afetivos dos diversos sujeitos com os gêneros musicais, os vídeos musicais, com os artistas e com a própria tessitura urbana e material das cidades. Penso, por exemplo, na associação entre o samba, os morros cariocas e a boemia; o rap e as favelas ou quebradas; 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, nas periferias e nas favelas. Mas essas relações, reforço, não

estão dadas. Tais vinculações, se consideradas a priori, perdem a sua potência de organização de afetos e alianças afetivas, e de construção de territorialidades mais abertas, na medida em que também configuram e resultam de relações e estruturações de poder – que envolvem a música, os territórios, os gêneros musicais e as identidades de gênero e étnico-raciais.

Na música em Salvador, percebo entremeados territoriais que se revelam e se expressam nas esferas simbólicas e funcionais – identifico isso, por exemplo, na materialidade das cordas no Carnaval e no próprio espaço público das ruas, praças, largos, bairros, regiões e avenidas. As margens e as fronteiras, que separam e unem, estão presentes, por exemplo, nas cordas do Carnaval, nas condições precárias e na ausência de serviços básicos em bairros afastados do centro. Evidenciam uma conformação material que dizem de modos de vida no festejo e na cidade, respectivamente. As apropriações audiovisuais dos territórios em vídeos musicais no YouTube e outros sites de redes sociais, atravessam essas dimensões na configuração de engajamentos afetivos, que disputam valores e relações de poder na cidade, ao mesmo tempo em que também organizam, produzem e agenciam as identificações e os engajamentos afetivos de artistas, seguidores, jornalistas, fãs. Afinal, os engajamentos afetivos em apropriações audiovisuais agregam-se às *performance* e ao conjunto de discursos, que revelam formações discursivas e relações de poder. Os vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020), como expressões de apropriações audiovisuais territoriais, também produzem e estruturam, portanto, diferentes contextos, identificações, discursos e também sensibilidades. Nesse sentido, os afetos são organizados e mobilizados, amiúde, por meio de "escutas conexas" (JANOTTI JUNIOR; ALMEIDA, 2015), como práticas dos artistas, das bandas e 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 JUNIOR e ALMEIDA, 2015; ALCANTARA, 2016). Dito de outro modo, as escutas conexas permeiam os engajamentos afetivos, colocando em cena heterogeneidades, conexões e multiplicidades nas relações entre a música e os territórios.

Dessa maneira, no entrecruzamento com as formações discursivas, as *performances*, as apropriações audiovisuais dos territórios, em escutas conexas, expressam e agenciam territorialidades (também em discursos, imaginações, significados e/ou em normas e significados), ora podendo reforçar lógicas pretensamente dominantes, essencializadas, e/ou fechadas em um território, como a ideia de nação como territorialidade, que é discutida e tensionada por Appadurai (2003) por estabilizar relações e estruturações de poder (Estado e sociedade e a euromodernidade), ora amplificando as suas possibilidades de abertura para a

multiplicidade de afetos, engajamentos afetivos e modos de vida. Nesse sentido, considero importante articular as convenções dos gêneros audiovisuais nos vídeos musicais em rede, como videoclipes e filmes publicitários, e de gêneros musicais, como o rock, o eletrônico o axé-music, aos modos de apropriação da cidade, levando em conta conformações materiais, certos imaginários e territórios simbólicos dominantes na cidade e suas desestabilizações.

2.3 TERRITORIALIDADES NA MÚSICA EM SALVADOR: CONEXÕES, HETEROGENEIDADES E MULTIPLICIDADES

Neste tópico, analiso os engajamentos afetivos de artistas, seguidores, fãs, *haters*, jornalistas – que emergiram na segunda década deste século XXI – sobre a música e os territórios em Salvador, a partir das formações discursivas, *performances* e apropriações audiovisuais de territórios em diferentes dispositivos, como vídeos musicais, entrevistas, vídeos e textos institucionais. O meu objetivo é entender, primeiro, de que maneira temas e questões, como diversidade, periferia, cenas musicais, entre outras, são organizadas e mobilizadas a partir dos entrecruzamentos dos eixos afetivos dos gêneros musicais e das identidades étnico-raciais e de gênero. E, segundo, compreender como as articulações de gêneros musicais e identidades são capazes de convocar e agenciar, nos e por meio dos afetos, distintas temporalidades e também territorialidades mais abertas, múltiplas e contingentes em torno da música na cidade de Salvador. Nesse sentido, lanço o olhar para conexões, heterogeneidades e multiplicidades (DELEUZE, 2005; DELEUZE E GUATTARI, 2010, 2016; GROSSBERG, 2010), no tempo-espaço, que tais disputam revelam sobre as interligações da música e dos territórios em Salvador a partir das territorialidades

Apresento, assim, cinco tópicos. No primeiro, discuto como ideias de diversidade e mistura aparecem configuradas, discursiva e audiovisualmente – em entrevistas de artistas, textos institucionais, vídeos (musicais e institucionais) – e estabelecem conexões com matrizes e contextos culturais, como as dinâmicas do Carnaval-negócio e imaginários sobre os territórios da cidade, gêneros musicais e também com convenções audiovisuais (de propagandas institucionais e filmes publicitários, sobretudo). Em seguida, abordo como a representatividade e a visibilidade se configuram enquanto discursos que expressam modos de engajamento afetivo em *performances* em vídeos musicais. Também problematizo as concepções de visibilidade e representatividade na relação com as identidades, o consumo, o capitalismo e as possibilidades de mudança cultural. Posteriormente, analiso engajamentos afetivos que permeiam a ideia de cena musical e os territórios da cidade, tanto materiais, como simbólicos (HAESBAERT, 2014), e motivam disputas sobre questões de classe social.

Ao mesmo tempo, discuto as disputas encampadas pelo jornalismo musical, que, em geral, buscam enquadrar a cena musical – seja na relação com um território material, seja na exposição de linhas do tempo ou propondo ideias de renovação, seja no vínculo com certas categorizações das cenas.

Posteriormente, analiso os modos como a periferia é convocada nos engajamentos afetivos de artistas, jornalistas e seguidores (fãs, *haters*), como território material (repetindo lógicas territoriais zonais, essencializando trajetória, estabelecendo reificações e vínculos causais entre origem – de classe e territorial – e combatividade) e também enquanto território simbólico, acionando valores, para a construção de territorialidades, que podem reconfigurar ligações desiguais e opressoras nos territórios e também motivar aberturas das inter-relações entre territórios, gêneros musicais e identidades. Por último, exponho como territorialidades múltiplas e imaginações são agenciadas na relação com os territórios materiais e simbólicos do Carnaval e da própria cidade a partir dos engajamentos afetivos.

2.3.1 Diversidade como cartão postal?

Entre as questões que permeiam as inter-relações entre territórios e música em Salvador a partir da articulação de afetos em torno de gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero, o tema da diversidade aparece como fundamental. Evidentemente, a problemática da diversidade não é exclusiva de Salvador. A questão da diversidade tem um sentido amplo nas discussões sobre culturas e políticas contemporâneas, como aponta Mouffe (2015). Entretanto, no caso da capital baiana, traz especificidades que precisam ser discutidas e enfrentadas no que diz respeito às construções de diversidade como uma espécie de cartão postal da cidade e em confronto com questões sobre gêneros musicais – sobretudo na ligação com a defesa das misturas sonoras, o axé-music, o pagode e as suas matrizes afro-baianas, tal como os pressupostos que amparam distinções –, e das identidades étnico-raciais e de gênero, relacionadas aos supostos corpos diversos, às ideias sobre miscigenação e também às construções de territorialidades que interligam tais eixos e debates.

Inicialmente, quero desenvolver essas questões a partir das disputas em torno do mencionado selo *City of Music* (Cidade da Música), concedido a Salvador pela Unesco. Com a iniciativa da organização, ações, práticas, projetos de institucionalidades diversas, principalmente governos e empresas, foram realizados na cidade, colocando, frequentemente, a diversidade como aspecto fundamental para o chamado "desenvolvimento" da capital baiana. A justificativa para o selo dado a Salvador é apresentada, da seguinte maneira, no site oficial do projeto internacional *City of Music*.

> Com uma população de 2,9 milhões de habitantes, Salvador é a terceira maior cidade do Brasil. Capital do estado da Bahia, Salvador vive de acordo com o ritmo da música e a utiliza com sucesso para transmitir um grande senso de coesão social dentro de uma rica cidade multicultural. [...] Salvador é mais conhecida por seu carnaval. [...] Estima-se que esse grande evento represente mais de US$ 248 milhões em transações financeiras. [...] o carnaval baiano tem sido responsável por promover a indústria musical local em escala internacional, com um aumento [...] de parcerias multiníveis, tal como oportunidades de emprego. A cidade, na qual a economia criativa envolve diretamente o setor musical, colocou a música no centro dos seus planos de desenvolvimento social e econômico" (CITY OF MUSIC, tradução nossa). Disponível em: <https://citiesofmusic.net/city/salvador/>.

Fica nítida, no projeto, uma perspectiva econômica, que destaca as transações financeiras (em dólar, diga-se de passagem) realizadas em torno do Carnaval, a indústria da música, a ideia de parceria multinível, vinculada ao capitalismo global, e a noção de economia criativa. Tal construção me leva a pensar, primeiro, que os discursos sobre criatividade, nessa relação com a diversidade, podem ser parte de uma nova, no sentido de Williams (1979), modalidade de desenvolvimento econômico da cidade, de estímulo ao empreendedorismo, à criação de empresas. Tal possibilidade parece bastante explícita na justificativa do projeto. Uma atualização de lógica econômica, que, evidentemente, não se reduz às atividades comerciais, e que, mais uma vez, trata a cidade como negócio.

No entanto, há construções de afetos expressos em territorialidades nos discursos e também em práticas cotidianas que se organizam por meio das noções de diversidade e criatividade e, de certa forma, entremeiam-se na perspectiva econômica. Por exemplo, vejo um crescimento, nos últimos anos, da quantidade de feiras, food trucks, empreendimentos colaborativos ou individuais que ocupam os espaços, de certa maneira organizando e materializando esse discurso que envolve o par criatividade e auto-empreendorismo – sublinhando o "auto", na medida em que também afirma o valor do sucesso individual e, em um sentido amplo, um individualismo que compõe o sistema de valores do capitalismo.

Um dos produtos vinculados ao título Cidade da Música é o vídeo *Follow The Music*. Foi concebido pela Usina Digital, agência de comunicação que presta serviço à Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, e divulgado através site Visit Salvador da Bahia, voltado para o turismo em Salvador. É apresentado ora como filme, ora como videoclipe – não como filme publicitário ou institucional. No site[126], é descrito assim:

> A descrição da palavra música em Salvador ganha uma conotação muito mais abrangente do que a formal de um dicionário. Música aqui é território, é encontro e resistência. Ritmo e melodia estão em todo lugar, é só caminhar pelas ruas e deixar o som te levar.[...] E que terra rica em sonoridades. Desde o samba, a bossa nova e a música popular brasileira, ao axé, o rock, o rap e o pagode baiano. Artistas como

[126] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VzRWSz_6yHM>. Acesso em: novembro 2020.

> Batatinha, Riachão, Chocolate da Bahia e Nelson Rufino, João Gilberto, Dorival Caymmi, Mateus Aleluia, Gilberto Gil, Olodum, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Baby do Brasil, Lazzo Matumbi, Margareth Menezes, Carlinhos Brown, Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Xanddy Harmonia, Léo Santana, inspirações para a nova geração como BaianaSystem, Luedji Luna, ÀTTØØXXÁ, Baco Exu do Blues, Xênia França e Larissa Luz. Melhor parar por aqui, do contrário esse texto vai precisar de mais alguns parágrafos só falando de tantos talentos. É exatamente sobre este caldeirão musical que este filme se trata. Follow the Music é um convite a se entregar a esta cidade vibrante através da música. Um projeto carinhoso que mostra as tantas cidades que formam Salvador, a profusão de ritmos e suas múltiplas faces. A intenção é te deixar ainda mais curioso a conhecer Salvador profundamente, através de boa música e imagens de tirar o fôlego. Prepare-se, pois, depois de assistir, você vai querer sair por aí dançando em cada lugar (FOLLOW THE MUSIC, Visit Salvador Bahia, 2019).

Alguns aspectos se destacam, do ponto de vista das relações entre música e territórios em Salvador, na justificativa do título Cidade da Música dado a Salvador e no texto de apresentação do *Follow The Music*. Em relação ao turismo, primeiro, percebo um reforço da construção discursiva dessa atividade econômica como fundamental na cidade. Inclusive, o título *Follow The Music* foi retirado de uma reportagem no The New York Times sobre o turismo em Salvador e a própria descrição exprime que a intenção é gerar curiosidade para conhecer a (ou consumir na) cidade.

Já no site do selo Cidade da Música, também chama a atenção a noção de "coesão social dentro de uma rica cidade multicultural", o que me incita o questionamento: é possível afirmar que há coesão social em uma cidade tão desigual como Salvador? Em uma cidade onde a maior parte da população vive em condições extremamentes precárias, da moradia ao acesso a serviços básicos, e que tem lógicas excludentes, racistas, sexistas, machistas presentes em seu cotidiano, é minimamente factível afirmar que há uma coesão social ou uma multiculturalidade estável e sem hierarquias? No fundo, seria preciso mesmo perguntar como seria possível uma coesão social em qualquer lógica desigual e capitalista.

O discurso de coesão, recorrendo à riqueza cultural e diversidade de práticas musicais, tende a estabilizar as desigualdades, diferenças e problemas sociais graves presentes na cidade. Ou seja, configura, valendo-se dos afetos, de territorialidades apaziguadoras do território. Torna-se uma disputa da cidade a partir da veneração da diversidade. Afinal, não espera-se que alguém defenda algo contra a diversidade ou ao que chama-se no enunciado de "o multicultural". O problema é que, nesses discursos de diversidade, cria-se uma distância dos enfrentamentos das relações desiguais do poder, minando conflitos pela construção de uma representação supostamente diversa. Como salienta Silva (2000), "a diversidade cultural

não é, nunca, um ponto de origem: ela é, em vez disso, o ponto final de um processo conduzido por operações de diferenciação" (SILVA, 2000, p. 100).

Emerge, então, uma questão importante: é possível pensar (sobre) e construir a ideia de diversidade nos territórios de outra maneira, sem que seja por um discurso que afirme uma falsa coesão originada pela diversidade e/ou representações diversas, uma harmonia e um apaziguamento que podem servir de base à manutenção das desigualdades do poder? Me parece nítido que há uma disputa de uma atualização ou inovação dos modelos e lógicas econômicas na cidade em jogo a partir do selo Cidade da Música. Nesse sentido, recorro à sinalização de Williams de que certos "tipos de inovação", como nos discursos sobre o par diversidade e criatividade, "[...] são movimentos e ajustamentos dentro do dominante e tornam-se suas novas formas". Mas, como também aponta o autor, "[...] em geral há tensão e conflito nessa área" (WILLIAMS, 2008, p. 202) – o que pretendo mostrar aqui.

Retomando a questão dos territórios, no que tange a diversidade, Haesbaert (2014) afirma que os territórios são sempre diversos. Há múltiplos territórios materiais e simbólicos e distintas territorialidades (e, como exposto, elementos de distintas temporalidades) sendo produzidas e em disputa. A questão da diversidade também se coloca, então, como disputa de territorialidade. Mas há relações desiguais de poder nos territórios (áreas de precariedade, perspectivas de desenvolvimento turístico em função de determinados interesses econômicos, tentativas de controle da mobilidade pelo Estado, lógicas capitalistas que vão se modificando nos territórios. Exemplo disso são as novas feiras em Salvador, como a Feira da Cidade[127], que evidenciam a modalidade de auto-empreendedorismo, reforçando valores liberais e individuais. Por outro lado, não é possível desconsiderar, muito antes das feiras de gourmet e de food truck, as feiras na cultura cotidiana de Salvador – e, sobretudo, nas áreas periferizadas da cidade. Inclusive, as feiras se configuram como território de resistência de manifestações culturais negras, como as religiões com matrizes africanas Candomblé e Umbanda. Essas manifestações fazem da Feira de São Joaquim, por exemplo, um espaço de resistência. Estou falando aqui, sem dúvida, de outras modalidades ou atualizações das próprias feiras, mas que não estão situadas fora de uma dimensão histórica e temporal da capital baiana.

Ao mesmo tempo, a diversidade traz, em si, condições de possibilidade de produzir uma outra configuração de relações, uma vez que pode evidenciar heterogeneidades, conexões e multiplicidades (DELEUZE, 2005; DELEUZE E GUATTARI, 2010, 2016; GROSSBERG, 2010). Assim, considero importante refletir sobre como produzir outras conexões a partir das

[127] Disponível em: <https://www.projetodraft.com/em-salvador-a-feira-da-cidade-se-tornou-tambem-uma-incubadora-de-projetos-criativos/>. Acesso em: agosto de 2020.

identificações e diferenças – o que pressupõe um entendimento das identidades e das diferenças não como estanques, ligações fixas, mas como processos de lutas, de relações de força, que podem caminhar e direcionar mudanças (SILVA, 2000; GROSSBERG, 2010). Tal caminho, como visto no capítulo inicial, é construído por Grossberg (2010, 2015) em termos de afetos e multiplicidade que, como desenvolvidos aqui, têm uma dimensão ativa enquanto modos de criação e expressão de territorialidades.

Ainda na apresentação de *Follow The Music*, a música em Salvador é tratada como "território, encontro e resistência". O texto cita o colonialismo e as tentativas de apagamento das culturas relacionadas à diáspora negra, tecendo críticas importantes a tais processos históricos e mencionando, ainda que, implicitamente, as práticas de resistência que permeiam esses processos:

> São Salvador da Bahia, a meca negra latina, uma das maiores cidades de maioria negra fora da África. Aqui o colonialismo que tentou apagar as tradições da diáspora negra fez brotar um forte sincretismo religioso, tamanha grandeza das religiões de matrizes africanas. Não há uma festa popular onde orixás e santos católicos não sejam celebrados em comunhão. É ao som de tambores e atabaques que a música une tantos universos, misturando tudo com um singular equilíbrio entre o sagrado e o profano: onde fé, comida boa e música se encontram. (FOLLOW THE MUSIC, Visit Salvador Bahia, 2019).

Entretanto, o texto de apresentação, ao listar uma série de artistas, trata Dorival Caymmi, Richão, Caetano, Bethânia, Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Harmonia do Samba como "inspirações" para o que chama de "a nova geração", formada por BaianaSystem, Luedji Luna, Attooxxaa, Baco Exu do Blues, Xênia França e Larissa Luz. Há uma construção discursiva que, por um lado, denuncia processos históricos opressores na relação com a cidade, e por outro segue na linha da diversidade como estabilização e apaziguamento das relações de poder entre música e territórios. Apresenta o que chama de "nova geração" como consequência de um suposto passado. Mais do que isso, o passado é reconstruído como estável, homogêneo, linear e causal.

A trajetória de Larissa Luz e BaianaSystem, como já foi visto aqui, dialoga com certos elementos do que foi construído como música baiana e do Carnaval, mas traz também uma crítica à indústria do Carnaval, ou do axé-music, a qual Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Harmonia do Samba, Carlinhos Brown e Caetano Veloso se inseriram e ajudaram a construir, de diferentes maneiras e com oscilações, entre o final dos anos 1980 e primeira década dos 2000. Além disso, há diferentes territorialidades em jogo nas relações que todos esses artistas estabeleceram (ou estabelecem) com a cidade. O BaianaSystem, por exemplo, recusou-se a participar do já aludido documentário *Axé: Canto do Povo de Um Lugar*, para afirmar uma

não-identificação com o gênero musical, segundo o próprio diretor do filme[128]. Em show com o projeto Aya Bass, Larissa Luz questionou a legitimidade da interpretação de Daniela Mercury da música *O Canto da Cidade*, como também foi visto anteriormente. Há heterogeneidades de afetos e territorialidades colocadas em questão na relação da música com a cidade que uma linhagem de influência acaba sendo extremamente redutora.

Figura 13: *frames* do vídeo *Follow The Music*

Do ponto de vista audiovisual, a diversidade é construída a partir de cortes rápidos que mostram diferentes espaços e o colorido como uma marca de Salvador. Ao mesmo tempo, alguns enquadramentos dos pontos turísticos, em rasantes de drone ou filmagens em helicópteros, mostrando a imponência, o sol e o mar da cidade, são preservados. Espaços reconhecidos como cartões postais, a exemplo do Elevador Lacerda e o Farol da Barra, são intercalados com outros menos visibilizados, como o Nordeste de Amaralina e o Subúrbio Ferroviário. Pessoas dançando em ônibus e campo de futebol de várzea em um bairro com condições precárias também aparecem entremeados por veleiro na Baía de Todos os Santos e uma praia aparentemente elitizada. Há uma construção visual que mostra as "duas" ou mais cidades, no sentido material, porém, não problematiza ou exprime, minimamente, as relações de poder que configuram Salvador. O que as "tantas cidades" revelam é, sobretudo, conflitos, desigualdades, assimetrias. Até mesmo as questões das identidades étnico-raciais e de gênero que mobilizam engajamentos afetivos de artistas como BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna são rapidamente citadas no texto de apresentação do *Follow The Music* (na linha de

[128] Ver: "*Filme mostra como axé virou febre e esfriou por ganância e competição*". Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/entretenimento/cultura/2016/11/filme-mostra-como-axe-virou-febre-e-esfriou-por-ganancia-e-competicao-1013991815.html>. Acesso em: agosto de 2020.

"inspiração" estabelecida), mas completamente apagadas no vídeo. Já no site, os blocos afro, como Ilê Aiyê e Olodum, que aparecem rapidamente no vídeo, Filhos de Ghandy, Malê Debalê, estão indicados na aba "experiência" – o que expõe a ideia de diversidade como experiência de consumo, reiterando lógicas capitalistas que, em geral, buscam a manutenção e a estabilidade das relações de poder, e demonstrando a tentativa de atualização do dominante.

Compreendo, portanto, que há diferenças entre afetos mobilizados na interligação entre música e territórios, por exemplo, no *Follow The Music* em relação ao vídeo *Cidade Miscigenada* e outros filmes publicitários citados anteriormente. Se, no contexto de auge da indústria do Carnaval-negócio (MIGUEZ, 2008) e suas reiterações posteriores, havia quase um apagamento, tanto econômico, como de visibilidade, dos territórios em situação de precariedade, como os bairros do Subúrbio Ferroviário, das pessoas negras e transgênero, entre outros corpos que podem desestabilizar os pretensos padrões branco, cisgênero e heterosexual – e dos valores e engajamentos associados a esses espaços e corpos –, no *Follow The Music* e em outras iniciativas institucionais fica evidente uma tentativa de incorporação numa lógica do turismo de experiência aliado à diversidade. Ao mesmo tempo, os blocos afro eram e continuam sendo convocados sem que as tensões promovidas por eles (desde os anos 1970) e também a partir deles (nas trajetórias de BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna) sejam expostas. Enquanto a diversidade, em geral, nas lógicas do Carnaval-negócio/turismo Bahiatursa se configurava, no sentido dominante, como um apaziguamento por meio de ideias de "miscigenação" e "felicidade", no *Follow The Music* se expressa como o novo (WILLIAMS, 1979, 2008), a "experiência" com a diversidade.

Tal lógica do turismo de experiência/diversidade, aliás, já tem sido implementada em diferentes sites e plataformas de turismo, como o Airbnb, que se dedica à venda de experiências nas cidades, em pontos turísticos, bairros, restaurantes, eventos, manifestações culturais, possíveis de serem vividas ao viajar para aquele lugar. No caso de Salvador, há indicações dessas chamadas "experiências" no Airbnb: entre elas estão a percussão no Pelourinho, aula de forró, passeio de barco no Porto da Barra ou de trem no Subúrbio, entre outras[129].

O *Follow The Music* também convoca relações com o eletrônico, nos beats, na programação e nos diálogos encenados pelo DJ Ubunto e a cantora Luana para a elaboração do arranjo da música. Em um deles, o DJ pergunta: "por que a gente não faz mais quebrado?". E a música retoma com uma sonoridade mais próxima do pagode. Considerando que as

[129] Disponível em: <https://www.airbnb.com.br/s/Salvador--Brazil/experiences>. Acesso em: agosto de 2020.

sonoridades eletrônicas, em ligação com o pagode, tem ganhado mais força[130] em Salvador a partir de trabalhos de Larissa Luz, BaianaSystem e Attooxxaa, tal escolha aparentemente revela mais uma tentativa de cooptação ou mesmo de vinculação desses artistas ou sonoridades a uma territorialidade que ampara uma lógica turística e com ambição dominante na cidade, construída ao longo do vídeo. Esse movimento, no entanto, poderia ser compreendido, à primeira vista, como uma incorporação estratégica dos artistas de ampliação de visibilidade dos seus discursos e denúncias sobre a música e a cidade, sobretudo nas trajetórias de BaianaSystem e Larissa Luz. Mas, ao que parece, não é o que ocorre. Discursos, práticas e valores expostos pelos artistas são desconsiderados e não aparecem na produção.

Figura 14: O DJ Ubunto conversa com a cantora Luana

Ainda do ponto de vista dos gêneros musicais, há uma conexão do eletrônico com o pagode, por meio do ritmo da música, e que remete diretamente aos artistas citados, principalmente Attooxxaa e BaianaSystem. A dança parece expor relações com o street dance, que, na capital baiana, ganhou visibilidade com o canal Fit Dance, no YouTube, já citado, que regularmente publica coreografias de músicas vinculadas a diferentes gêneros musicais, como pagode, axé-music, sertanejo universitário e outros. E isso não é percebido somente na dança, como também nos próprios enquadramentos e nas *performances* expostas em vídeos musicais publicados no canal:

[130] Artistas como Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Timbalada, Ramiro Musotto fizeram movimentos, desde os anos 1990, de inserir o eletrônico junto a sonoridades afro-baiana, afro-pop e no próprio axé-music.

Figura 15: à esquerda, *frame* de uma das cenas de *street dance* de *Follow The Music*; à direita, frame do vídeo musical *Popa da Bunda*, do Attooxxaa, divulgada no canal Fit Dance[131].

Além disso, cenas dos tambores do Olodum, de capoeiristas em pontos turísticos da cidade, as cores vibrantes das fitas do Senhor do Bonfim, o acarajé, também estão presentes no *Follow The Music* – elementos conformados, nesses enquadramentos, a partir de diálogos com convenções audiovisuais de propagandas institucionais relacionadas ao turismo e à indústria do Carnaval em Salvador. Ao mesmo tempo, no filme e no texto de apresentação, as sonoridades aparecem conformadas, como uma essência ou uma vocação da cidade para a mistura, na soma com o discurso apaziguador da diversidade relacionado ao selo Cidade da Música. A própria linha da "inspiração" estabiliza as relações entre os gêneros musicais.

Figura 16: primeiro quadro, enquadramento de um capoeirista; ao lado, fritura do acarajé; no canto esquerdo inferior, percussionistas do Olodum; à direita, fitas do Senhor do Bonfim

Em textos jornalísticos, tal associação estável entre diferentes artistas de Salvador, ligados a gêneros musicais e momentos históricos distintos – com heterogeneidades de aproximações, distanciamentos e disputas de gêneros musicais –, aparece com recorrência, principalmente em veículos de outros estados ou com alcance nacional. Quando o

[131] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i0Ua_0XXBb0>. Acesso em: dezembro 2020.

BaianaSystem se apresentou, em 2017, no Festival Lollapalooza, realizado em São Paulo, uma reportagem com o título "*BaianaSystem reiventa o axé com peso e arrasta bloco no Lolla"* foi publicada no portal UOL – mesmo que o grupo tenha apresentado, ao longo da sua trajetória, discursos críticos à indústria do axé-music frequentemente apropriados e disputados pelos fãs (FARIAS, 2018). No caso dessa matéria, o jornalista cita desde as guitarras baianas até as micaretas para descrever o show do grupo.

Já em entrevista de Roberto Barreto, guitarrista do BaianaSystem, publicada no portal G1, o título da matéria contrapõe à linha argumentativa da primeira: "*Rótulo de 'novo axé' é resultado de estigma da Bahia no Sudeste, diz criador da BaianaSystem*". Nesta matéria, outras questões aparecem, que tensionam, por um lado, a linha evolutiva construída em *Follow The Music*, mas reforçando uma perspectiva restrita do gênero musical.

A repórter pergunta se esse rótulo incomoda e a resposta é que não. O motivo, segundo o músico, é que o axé é uma indústria, um mercado, e não um gênero musical: "Não incomoda porque [...] o axé não existe enquanto gênero. [...] as pessoas acabam colocando tudo dentro de uma mesma coisa. Olodum é completamente diferente de Ivete. O que existe é um mercado de axé, [...] diferente do mercado que a gente surgiu" (PRADO, 2017).

Algumas questões precisam ser colocadas diante dessas afirmações. Primeiro, a pertinência de não equacionar o Olodum com Ivete ou construir uma linha evolutiva. Barreto afirma a diferença entre os artistas, embora não seja com um objetivo ou um sentido crítico de expor as questões, lógicas e valores que diferenciam o Olodum de Ivete para além das sonoridades. Segundo, uma questão que ampara a primeira, é a defesa que o axé não existe como gênero, uma defesa que não se sustenta, considerando que o gênero musical também se constitui e é disputado por meio de territorialidades em articulação com engajamentos afetivos relacionados às identidades, por exemplo, reafirmando e/ou questionando valores. Não são somente aspectos textuais (como as percursões e o canto do Olodum ou a presença de guitarra, instrumentos de sopro e a voz de Ivete Sangalo) que configuram os gêneros (MITTELL, 2001; GOMES, 2011; JANOTTI JUNIOR; PEREIRA DE SÁ; 2018; FARIAS, 2018;). Olodum e Ivete Sangalo, embora acionem territorialidades distintas, têm também aproximações para além da música, como a participação na construção da ideia de "baianidade" e diversidade, durante o período de ascensão da indústria do axé-music e o vínculo com o Carnaval, entre outros.

De fato, existem afinidades do BaianaSystem, sobretudo nas *performances*, com o gênero axé-music, mas tal característica não se esgota aí. 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 das territorialidades nas interconexões entre axé-music, a cidade e a banda. Porém, há, junto com isso, valores em disputa a partir da articulação entre esses diferentes elementos, sobretudo numa perspectiva crítica tanto às desigualdades da cidade, às territorialidades da diversidade como vocação ou essência, apaziguada, como também às opressões raciais e de classe.

Tal percurso fica evidente no vídeo musical *Invisível*[132], divulgado pelo BaianaSystem no YouTube, e as discussões mobilizadas em torno dele, que revelam aberturas para outras conexões, construção e articulação de territorialidades, como engajamentos afetivos na ligação, nesse caso, com a diversidade, a cidade e os gêneros musicais. É possível perceber disputas, na relação com o BaianaSystem, apontadas em Farias (2018) sobre a maneira de estruturação do Carnaval, que produz e reproduz segregações sócio-econômicas, étnico-raciais, relacionadas aos trabalhadores informais, aos cordeiros e às suas precárias condições de trabalho. No vídeo musical *Invisível*, esse conjunto de disputas aparece aliado a uma crítica à restrição do espaço público materializada pelas cordas dos blocos. Há uma articulação desses elementos com territorialidades que interligam gêneros musicais, cidade e identidades.

Na primeira cena do vídeo musical, uma rua do Centro de Salvador é mostrada, com um filtro acinzentado na imagem, e, em seguida, um homem negro com uma corda enrolada na cabeça.

Figura 17: *frames* do vídeo musical *Invisível*, do BaianaSystem

Uma procissão de pessoas com a máscara do BaianaSystem, carregando incensadores, passa pela rua. Versos como "*você já passou por mim, e nem olhou pra mim*", "*a cidade assusta, mas vai amanhecer*", somadas ao discurso da banda, criticam a exploração de cordeiros[133], catadores, trabalhadores informais da cidade, que sofrem tanto com a

[132] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PrQwMFGMUc>. Acesso em: dezembro 2020.

[133] O documentário *Cordeiros*, de Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques, expõe as condições precárias de trabalho de mais de 80 mil pessoas que, nos anos 2000, seguravam as cordas dos blocos privados no percurso dos trios elétricos nos circuitos do Carnaval de Salvador. Disponível em: < www.youtube.com/watch?v=Wp3nibqTWPI>. Acesso em: dezembro 2020.

precariedade, quanto com a perseguição de agentes públicos da Secretaria Municipal de Ordem Pública da Prefeitura de Salvador. Percebo que a territorialidade, construída audiovisualmente por meio do vídeo musical, articula uma posição crítica à exploração e às condições de vida desses trabalhadores com uma cidade cinza, muito diferente do colorido dos vídeos institucionais e outros filmes, como *Follow The Music*, que celebram uma diversidade estabilizada. Todas as pessoas no vídeo estão mascaradas e os trabalhadores, ao longo da narrativa, também colocam a máscara, fazendo uma associação direta que a banda está ao lado dessas pessoas. Já os elementos da cidade, o Centro (que já foi também o centro comercial e a região do principal circuito do Carnaval, mas atualmente não é mais), o incensador, a procissão, residuais (WILLIAMS, 1979, 2008), são convocados em uma expressão de afetos de engajamento e conflito, abrindo terreno para territorialidades múltiplas. Um universo que também remete às feiras e ao Centro Histórico, frequentes nas construções discursivas e audiovisuais da diversidade, mas que comparece aqui de outro modo.

Figura 18: pessoas com a máscara do BaianaSystem em procissão incensando as ruas do Centro

Uma das discussões mobilizadas pelo vídeo musical torna-se interessante para pensar tais territorialidades diversas a partir do BaianaSystem. Um seguidor, fã da banda, comenta na postagem do vídeo musical que "BaianaSystem é uma banda de axé" (S3), gerando discussões com grande envolvimento de outros fãs. A identificação de algumas semelhanças sonoras é o que organiza as territorialidades na relação com o gênero musical, a banda e a cidade.

> 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. [...] Eu não teria vergonha de dizer "faço *axé-music*". Eu teria vergonha de dizer: "me submeti à indústria do axé". (S3, 2017. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=2PrQwMFGMUc:>. Acesso em: agosto de 2020).

O seguidor trata do som, do Carnaval-negócio e também expressa territorialidades ao associar a raiz do axé-music às "zonas mais pobres de Salvador" e à "musicalidade que surgiu das favelas" (S3, 2017). Entretanto, nesse movimento de expor certas diferenciações na relação com a música, afasta completamente o gênero musical das lógicas da indústria ou do Carnaval-negócio. Diferentemente da perspectiva de Barreto, guitarrista do BaianaSystem, o axé-music, no enunciado, é constituído apenas pelo som. As sonoridades são consideradas, na postagem, as definidoras do gênero. Ou seja, desconsidera a dimensão de mercado. Os dois, mesmo que em sentidos opostos, buscam isolar o gênero musical das dinâmicas dos contextos culturais, sociais, territoriais, identitários e os valores que os atravessam. Reduz o gênero a uma unidade formada pelo mercado (Barreto) ou pelas sonoridades (S3). Essas defesas demonstram suas fragilidades na própria argumentação, em que fica explícita a amplitude do gênero musical. Os dois criticam a indústria do axé-music, Barreto cita a generalização do rótulo, o seguidor 3 trata do discurso crítico da banda, convocando uma ideia de autenticidade (FARIAS, 2018) para o grupo na relação com o axé-music.

Como aprofundado em Farias (2018),

> [...] 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 (FARIAS, 2018, p. 80).

Um outro seguidor (S4) questiona a aproximação feita pelo primeiro do BaianaSystem com o axé-music, tratando da mistura como potência aliada a uma outra territorialidade que articula gêneros musicais, identidades e valores.

> [...] 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.[...] 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 (S4, 2017. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=2PrQwMFGMUc:>. Acesso em: agosto de 2020).

Na relação com o gênero musical, chama em causa a inovação, como uma disputa de autenticidade (JANOTTI JUNIOR, 2008). Um grupo inovador é, em geral, visto como autêntico por supostamente não se render às lógicas da indústria ou por desafiar o modelo de mercado do Carnaval. Mas, do ponto de vista das territorialidades, S4 articula o contexto cultural, vinculado ao axé-music, e a ideia de "baianidade". Como já sinalizado, tal

construção se dá muitas vezes seguindo um universo mítico e praieiro, enquanto acionamento da matriz de Dorival Caymmi, exposta por Risério (2011), e reforçada também na música por artistas como Caetano Veloso e nomes da axé-music, quando ganha o seu mais alto grau de visibilidade. O verso de Caymmi, "Bahia, terra da felicidade", é emblemático da construção de "baianidade", que ocorre em vinculação com a diversidade. Uma territorialidade que vem sendo retrabalhada e disputada a partir de diferentes produtos, processos, práticas e valores na articulação entre música e territórios. Portanto, aqui a "baianidade" também pode ser convocada aludindo às festas de largo, às feiras livres e ao Carnaval de rua, enquanto territorialidades relacionadas à mistura, com potência de transformação na relação com as assimetrias, desigualdades expostas e valores disputados (sem cordas, todo mundo junto e misturado), a partir da trajetória da banda. A "baianidade" e a diversidade tornam-se, portanto, ambíguas, aproximando-se desses elementos citados, que configuram matrizes importantes, mas abrindo outras possibilidades de conexões a partir das heterogeneidades que constituem as multiplicidades da ligação entre a música e os territórios em Salvador.

Diferentemente de uma perspectiva que convoca a diversidade de bairros, modos de vida e gêneros musicais de maneira homogeneizante e estabilizada, o BaianaSystem também aciona bairros como o Pelourinho, organizando afetos dos seguidores em torno dos valores e processos de resistência à expulsão dos moradores, à especulação imobiliária e ao racismo, vinculados a esses espaços e à sociedade, em geral. Ao mesmo tempo, vale-se não somente das condições de centralidade e visibilidade, no cotidiano da cidade, desses espaços (FARIAS, 2018), como também dos afetos construídos, no tempo, e dos imaginários ligados a esses territórios. Ou seja, há territorialidades diversas, organizando afetos que interligam a música e os territórios nos discursos do grupo, que vão do Farol da Barra ao Pelourinho, da "cidade alta" à "cidade baixa", enquanto articulação de afetos e valores para a transformação de realidades desiguais e/ou opressoras.

Além disso, a territorialidade da cidade partida, dividida, a "cidade alta e cidade baixa", e a descrição de um trabalhador que "*acorda cedo para o trabalho, coloca o seu cordão de alho e segue firme para a batalha, olho por olho dente por dente, lei da babilônia é diferente*", nos versos da música *Duas Cidades*, são reveladores de um confronto às desigualdades sociais no território e a construção de territorialidades, que coloca em questão problemáticas raciais, numa cidade com população majoritariamente negra que vive nas zonas mais precárias sem acesso à infraestrutura, mobilidade, educação e saúde. Tais elementos, como o cordão de alho, que remete às feiras populares da cidade e, no cotidiano da cidade,

também é construído como símbolo de proteção, ganha uma dimensão de enfrentamento através da articulação de afetos em territorialidades produzidas discursivamente na música.

Na faixa *Bala na Agulha*, blocos afro e bairros populares da cidade são citados: "*[...] Literatura estilo Malê Debalê / na Liberdade, Pero Vaz, Ilê Aiyê*". Tais construções de territorialidades, ao passo que dialogam com territórios materiais da cidade, expressam afetos que ampliam o discurso de diversidade, dando uma potência de transformação.

Na relação com o Carnaval, que é celebrado, muitas vezes, como momento da convivência entre os diferentes e da diversidade, sobretudo em agenciamentos institucionais, o BaianaSystem constrói, a partir do festejo, um lócus no qual uma série de embates se expressa ao colocar em relevo, por exemplo, disparidades de acesso aos espaços, como blocos e camarotes, separações/segregações e contradições do modelo Carnaval-negócio. Algumas delas estão articuladas a uma reconfiguração da cidade e da lógica do Carnaval voltada prioritariamente para a acumulação de capital, chamando em causa as desigualdades sociais, da exploração capitalista da cidade e de discussões e lutas identitárias.

Já a cantora e compositora Majur, no vídeo musical *Africaniei*[134], lançado em 2018, oscila por territorialidades distintas sobre a cidade – ora próximas às construções de Salvador como cidade turística, misturada, miscigenada, ora ligados às matrizes afro-baianas dessas construções a partir da disputa de valores –, ao passo que tensiona, na letra e em sua *performance* no vídeo musical, configurações atuais dominantes de gênero em articulação com questões étnico-raciais. A artista transgênero, auto-identificada como não-binária, ou seja, que afirma (e deixa ver a potência de) não se enquadrar em binarismos homem/mulher ou masculino/feminino, apresenta no vídeo musical territorialidades relacionadas às ideias de diversidade e, ao mesmo tempo, de ancestralidade afro-baiana – embora, nesta segunda, os sentidos e valores não fiquem tão explicitados.

Noto que o vídeo musical se aproxima de enquadramentos frequentes em filmes publicitários turísticos da capital baiana, como apresentei anteriormente, por meio do modo como a presença da artista no Pelourinho é produzida, de imagens de baianas de acarajé, de contas coloridas de Orixás do Candomblé, já convencionados em propagandas institucionais e em cartões postais de Salvador – sem que haja uma problematização das heterogeneidades, intolerâncias e desigualdades que atravessam uma ênfase de tais elementos em Salvador. Por outro lado, também mostra ruas e becos da comunidade da Gamboa, que, entre 2018 e 2020, tem convivido com (e exposta às) contradições entre uma condição de precariedade de

[134] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S_QNn-u98aM>. Acesso em: novembro 2020.

serviços básicos dos moradores e recente crescimento do circuito de turismo no bairro, com visibilidade em reportagens e a frequência de visitantes nos restaurantes.

No primeiro episódio da segunda temporada da série *Street Food: América Latina*, que consta no catálogo da Netflix, a história de Dona Suzana, dona de um restaurante na Gamboa, é destacada. Fica evidente uma perspectiva de superação individual da chef de cozinha a partir do crescimento do seu restaurante, que tem tido a frequência regular, nos últimos anos, de moradores de outras partes da cidade, turistas e "famosos". Cenas da Gamboa, comunidade situada em frente ao mar da Baía de Todos os Santos em uma falha geográfica, dos grafites nas casas, do mar são entremeadas por relatos da dona do restaurante e de outros moradores da cidade. Ainda que ressalte o cotidiano de uma comunidade pesqueira, com população majoritariamente negra, precária estrutura e falta de serviços, condições de vida dos moradores e evidencie as profundas desigualdades sociais da população soteropolitana, esses temas são completamente ignorados pela série. Constrói-se uma espécie de enunciado que reforça os discursos de turismo de experiência e sucesso individual, análogos ao exposto pelo *Follow The Music*, sem que apareça um questionamento, tanto na forma audiovisual, como nas escolhas narrativas e nos discursos, uma dimensão de crítica aos problemas sociais. Além disso, a Gamboa, que tem aparecido em tantas produções audiovisuais contemporâneas em Salvador, foi o ceneário para o vídeo musical *Bola Rebola*, da cantora Anitta.

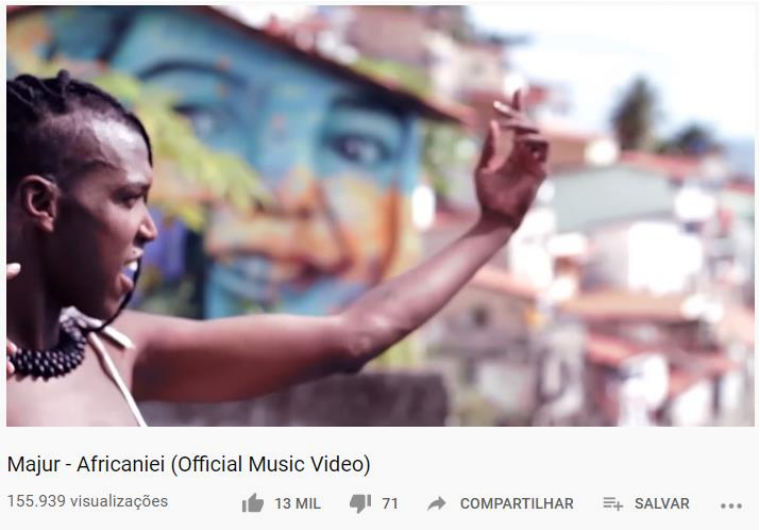

Figura 19: Majur em primeiro plano na comunidade da Gamboa, em Salvador

Do ponto de vista do audiovisual, retornando ao vídeo musical, *Africaniei* se vale de elementos e configurações de afetos já convencionados em outras produções situadas na cidade, sejam ligadas ao axé-music, sejam aos cartões postais e às propagandas institucionais da Prefeitura, do Governo do Estado e de empresas de turismo. Em aspectos discursivos, numa ligação com a materialidade audiovisual, afirma uma suposta diversidade de identidades

em Salvador e enquadra, em plano americano ou médio, pessoas negras em cenários turísticos da cidade, como o Pelourinho – territórios que, sem uma outra construção da relação entre afetos e discursos, podem aludir, mais uma vez, às configurações dominantes de territorialidades que associam turismo, ideias de alegria, diversidade e música, reforçando uma concepção limitadora da diversidade. Na letra, a diversidade é apresentada, na primeira pessoa, pela artista, enquanto as imagens já citadas (figuras 5, 6 e 7) são expostas: "*Procedo à identidade / Afro Pop aos niggas da laje / Nas favelas / décalé já sabem? / Te apresento os meus ancestrais*".

Figura 20 e 21: retrato de uma baiana de acarajé; contas de Orixá, ligadas às religiões com matrizes africanas

Observo, em *Africaniei*, relações entre afetos e identificações em territorialidades que conectam os processos de resistência e de diáspora negra em Salvador a partir de elementos, como as contas, os turbantes, instrumentos percussivos, folhas de reza – ao pop. Nesse sentido, penso o pop, e especialmente aqui a música pop, a partir de Soares (2014, 2015), como um lugar de tensões entre dinâmicas mercadológicas e também "brechas", aberturas e disputas das próprias lógicas, modos de produção do fazer e do sentir que são parte das suas dinâmicas. Na letra, Majur afirma as suas identificações: "*Sou angolano, africano / Índio, riquenho, mexicano / Preto, amarelo, pardo / Sou mistura, Brasileiro nato*". Defende "libertação geral", "desejos", "direitos", tensionando as opressões raciais e conectando lutas[135]. O afro-pop, me referindo à expressão utilizada por Majur, é vinculado nas territorialidades construídas, de uma vez só vez, ao questionamento dos binarismos de gênero e o combate ao racismo e às formas de controle do desejo e a ausência de direitos.

Como desenvolvido ao longo do trabalho, a cultura e os significados ganharam uma centralidade no debate sobre identidades (HALL, 2006), problematizando discursos

[135] Vale lembrar as alianças afetivas tecidas por Majur, escolhida em 2020 como rainha do bloco sem cordas Os Mascarados, relacionado à afirmação das populações LGBTQI+, no Carnaval de Salvador, e a sua parceria com Emicida na música *AmarElo*, ao lado de Pablo Vittar. Disponível em: < https://midia4p.cartacapital.com.br/carnaval-salvador-cantora-majur-sera-rainha-do-bloco-os-mascarados/>; < https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>. Acesso em: dezembro 2020.

positivistas e/ou biológicos sobre as diferenças das identidades (BUTLER, 2015; LOURO, 1997; BENTO, 2017). Tal questionamento dessas visões essencializadas, positivistas e biológicas das identidades é percebido tanto na trajetória de Majur, em suas entrevistas[136], na qual o pessoal é afirmado como político e o binarismo de gênero é problematizado, como na própria repercussão dos seus vídeos musicais entre os seguidores.

Já a *performance* de gênero de Majur, no espaço do bairro do Pelourinho, organiza e mobiliza afetos que revelam territorialidades que questionam uma construção de identidade de gênero estigmatizante e opressora, de objetificação pelo olhar, em geral o masculino, sobre transgêneros e travestis nesse mesmo bairro de Salvador, como em uma das cenas da personagem Yolanda, encenada pelo ator Lyu Árison, no filme *Ó Paí Ó*[137]. A própria forma de construção dos enquadramentos da câmera se mostra sexista e reforçadora de estigmas e valores opressores sobre o corpo relacionados às mulheres, mulheres transgênero e travestis.

Figura 22: A personagem Yolanda andando pelo bairro do Pelourinho, no filme *Ó Paí Ó*

O corpo de Majur não é construído de maneira sexualizada e, de certa maneira, estigmatizada, como nesse filme, ao tempo que também não se associa à construção cisgênero ainda dominante. Quer dizer, mesmo que de maneira limitada pelo reforço de outras construções audiovisuais que restringem ou apagam as heterogeneidades, conexões e multiplicidades sobre a cidade e convocando o já referenciado problemático discurso da diversidade, Majur tensiona – na *performance* musical e na dança, nos movimentos de ritmos afro-baianos, amiúde ligados ao Candomblé – o racismo e a intolerância religiosa ainda existentes na cidade, em articulação com o combate às opressões de gênero. Considero

[136] Em entrevista ao jornal O Globo, Majur afirma: "[...] tenho um corpo político. Se posso ser esse veículo de representatividade para uma população que quer ser ouvida, eu me sinto muito feliz e útil.". Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/majur-homem-ou-mulher-se-houver-uma-atracao-eu-estou-dentro-23959939>. Acesso em: janeiro de 2020.

[137] Na cena do filme, que ocorre no bairro do Pelourinho, a construção da personagem transgênero Yolanda é sexualizada e objetificada pelo olhar masculino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dB35Kty9U_M>. Acesso em: janeiro de 2020.

oportuno e necessário levantar, mais uma vez, a questão: que mistura e diversidade são essas colocadas em cena por Majur? Há, historicamente, um conjunto de discursos sobre a suposta diversidade de Salvador que, em geral, visa amplificar uma ideia de coesão e que desconsidera as desigualdades sociais e territoriais, assim como todas as suas contradições. Por outro lado, na relação com o pop e as territorialidades expostas por Majur, a diversidade também pode ganhar um lugar de tensionamento de estruturações de poder opressoras.

O vídeo musical *Africaniei* explora tais territorialidades, no entanto, acaba reiterando, no discurso, na *performance* e na própria apropriação audiovisual dos territórios de Salvador, uma ideia de diversidade sem aprofundar na problematização ou mesmo apresentar as reduções e as contradições territoriais que envolvem esse discurso. Sabe-se que tais disputas de territórios sobre a capital baiana ligados ao Pelourinho, ao colorido das roupas e das contas de Candomblé, às baianas de acarajé e aos enunciados de mistura e diversidade podem gerar identificação, porém, Majur às vezes acaba operando como se apenas a visibilidade de corpos ou práticas que sofrem com opressões fosse suficiente, por meio da inserção nesses territórios turísticos, para as mudanças das relações territoriais e de gênero e, no fundo, para as mudanças culturais. Inclusive, esse caminho da produção audiovisual ecoa as declarações da artista nas aludidas entrevistas, nas quais afirma que o corpo e a sua visibilidade, por si, já teriam sentido político e transformador.

Considero importante questionar se apenas a visibilidade, a representação e a representatividade bastam para as reconfigurações da relações entre música e territórios, de hierarquias e discursos pretensamente dominantes ou que apaziguam organizações de afetos e relações de poder. Paralelamente, entendo que as disputas expressas pelo vídeo musical, através das territorialidades que articulam convenções audiovisuais, discursos e questões de gênero, tem uma potencialidade de repercutir e gerar outros engajamentos políticos por mais abertura e por mudança de relações opressoras, tanto territoriais, como de gênero.

Tais processos que emergem da relação entre música e territórios apontam para algumas problemáticas na relação com a diversidade, que se mostram como territorialidade que pode ser reforçadora dos entrelaçamentos dos gêneros musicais com as identidades étnico-raciais e de gênero. Há limites, do ponto de vista da transformação das relações estabelecidas nos espaços, nas territorialidades organizadas a partir de representações supostamente diversas, ou o próprio discurso estabilizador de diversidade e "baianidade", quando as assimetrias e relações de poder não são expostas, as conexões rearticuladas e os valores disputados, como em *Follow The Music* e, em certa medida, no vídeo musical *Africaniei*, de Majur, sobretudo na relação com as convenções audiovisuais e apropriação de

espaços, como o Pelourinho, e os discursos. Ao mesmo tempo, percebo a potência das articulações das construções audiovisuais e discursivas na articulação dos valores sobre a cidade, o Carnaval, a ideia de "baianidade" e as questões que envolvem os gêneros musicais, o pop, as alianças e identificações, chamando em causa as heterogeneidades e construindo outras conexões possíveis das relações de poder que interligam a música e os territórios.

2.3.2 Representatividade e visibilidade: limites e potencialidades

Seguindo na discussão levantada em torno de *Africaniei*, de Majur, aprofundo o debate sobre representatividade e visibilidade a partir do vídeo musical *Bonecas Pretas*[138], de Larissa Luz. Percebo, nessa produção, engajamentos afetivos que entrecruzam as dimensões das identidades de gênero e dos territórios para a construção de outras territorialidades tanto sobre Salvador, como em relação às mulheres negras na cidade. Considerando as contradições expostas por Larissa Luz no período de participação na indústria do axé-music no Ara Ketu, a invisibilização de artistas negras no Carnaval, o racismo e o machismo cotidianos e os enfrentamentos realizados com recorrência em seus discos, sobretudo *Território Conquistado*, e entrevistas, a noção de representatividade aparece como central nos discursos construídos na sua trajetória, manifestados no vídeo musical.

Logo no início, a cantora e compositora é vista como jornalista, repórter do fictício *Jornal Luz,* apresentando uma matéria em um espaço que parece com uma feira livre. A reportagem trata de uma loja que resolve incorporar as reivindicações da população da cidade pela inclusão de bonecas negras no estoque do comércio de brinquedos da capital baiana. A artista, performando uma jornalista, afirma: "Hoje é um dia incomum para a cidade de Salvador. Após anos de reivindicações e negações sucessivas, uma loja no centro da cidade anuncia a decisão de acatar os pedidos da população e incluir no seu estoque uma boneca preta". Com óculos, cabelo preso e expondo seriedade e objetividade no texto, valores dominantes do jornalismo moderno, além de proximidade – uma vez que a jornalista Larissa Luz aparece na rua, num centro comercial e centralizada na imagem –, esse começo do vídeo musical convoca valores partilhados na própria configuração visual do telejornalismo (GOMES; VILAS BÔAS, 2015; GOMES et al., 2016), chamando em causa as questões de racismo e falta de representatividade negra, inclusive em um produto de consumo de crianças, na capital com maior população negra no Brasil. Há disputas afetivas que articulam um objeto de consumo como a boneca, que também é, em um certo sentido, afetivo ao remeter à infância, , com convenções audiovisuais e valores.

[138] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qk3-0qaYTzk>. Acesso em: novembro 2020.

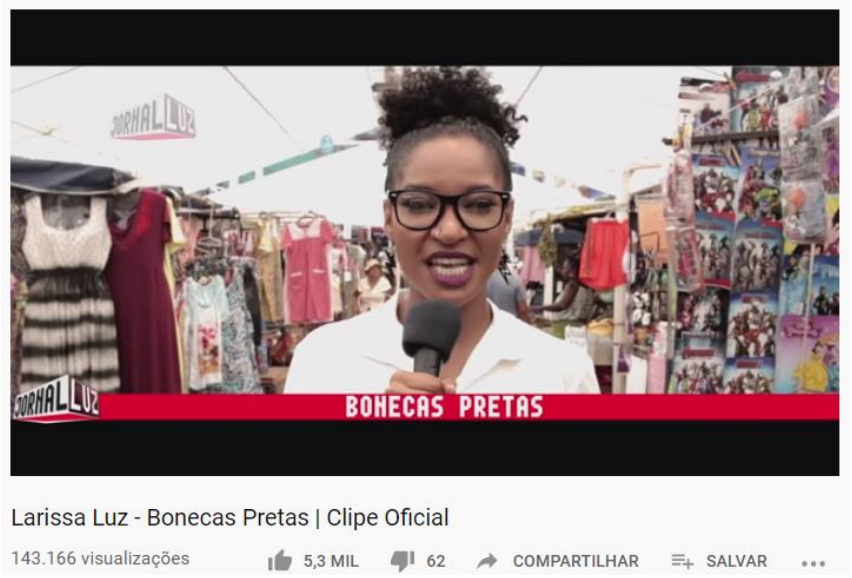

Figura 23: uma das primeiras cenas do vídeo musical *Bonecas Pretas*, de Larissa Luz

Na sequência, expõe que a procura foi tão grande que as bonecas estão esgotadas e, logo depois, entrevista um rapaz negro que não conseguiu comprar, mas acredita que no ano seguinte vai conseguir: "em 2018, com fé em Deus, consigo comprar para a minha filha uma boneca que se pareça com ela" – o que já projeta uma mudança na relação com o consumo de bonecas negras, implicando também em mudanças culturais. Quando a música começa, Larissa Luz aparece tanto como âncora de telejornal, sentada em um estúdio, mas a sua voz é entoada como canção e não mais com uma linguagem próxima à do telejornalismo, e também como boneca em vitrine de lojas. Em uma parte da letra, chega a afirmar: "[...] invadir as vitrines, lojas principais, referências acessíveis é poder para imaginar", o que revela no próprio discurso a disputa de imaginário colocada na canção e no vídeo musical. No refrão, afirma, repetidamente, "procuram-se bonecas pretas", enquanto a artista e outras mulheres alternam movimentos rígidos, como se fossem bonecas, e dançam em um shopping center.

Figura 24 e 25: Larissa Luz em uma bancada de jornal; Larissa Luz performa uma boneca preta em uma vitrine

Somente é possível compreender esses e outros aspectos das relações entre territórios e gêneros nas disputas afetivas e de imaginários no vídeo musical de Larissa Luz a partir da contextualização da trajetória da artista na cidade e das relações de poder e desigualdades. Em suas construções de territorialidade, diferentemente de uma visão da capital baiana como "cidade feliz", dominante e frequentemente ressaltadas nos videoclipes ligados à indústria do axé-music (mas não só), aparece em *Bonecas Pretas* uma Salvador imersa no cotidiano, no consumo na feira livre, de rua, como no shopping, apresentada na matéria de um telejornal, com imagens escuras e sem o tão constante colorido das praias, do Pelourinho ou do Carnaval. As questões de gênero, sobretudo em relação à falta de representatividade das mulheres negras em lugares de visibilidade e poder, da ausência de bonecas até a falta de visibilidade das cantoras negras na axé-music, organizam afetos e produzem identificações nas disputas por imaginários da cidade tanto em relação aos territórios, como sobre gênero.

É importante questionar que, apesar da força e centralidade que tem o consumo em processos de mudança cultural (CANCLINI, 2005), é necessário que haja também uma transformação nos afetos e no entendimento do consumo como um valor, em vista da mobilização de novos modos de engajamento, de configurações de imaginários e valores para a transformação estrutural das diferentes opressões que operam na sociedade, como machismo, misoginia e racismo, tal como suas associações com as lógicas de produção e consumo desiguais do capitalismo. Nesse sentido, a construção de discursos e de outras representações, de fato, são fundamentais nas disputas afetivas e territorialidades produzidas no vídeo musical, conjuntamente com as identificações geradas a partir da convocação das convenções audiovisuais do telejornalismo – que, paradoxalmente, acabam reforçando uma perspectiva mais formal, moderna e às vezes essencializada do jornalismo como dependente de pressupostos de objetividade, imparcialidade e seriedade (GOMES; VILAS BÔAS, 2015; GOMES et al., 2016). Aliado a isso, as disputas sobre os territórios e gêneros em questionamentos das opressões e defesa de uma maior abertura para as diferenças, enquanto exercício de produção de alteridade (GROSSBERG, 2010), contribuem para a reflexão sobre os diálogos entre materialidades do audiovisual e os valores em engajamentos afetivos para a reconfiguração de imaginários, revelando potencial afetivo e político para a mudança cultural.

Ao mesmo tempo, do ponto de vista do consumo, é necessário pensar sobre os processos de invisibilização e visibilidade na relação com multiplicidade. Como Hall (2003) chama precisamente a atenção, existem visibilidades reguladas nas sociedades capitalistas intituladas pós-modernas com estruturações de poder racistas, machistas, transfóbicas, que substituem processos anteriores de invisibilização. Nesse sentido, cabe um questionamento:

em uma demanda por representatividade e visibilidade relacionada ao consumo, não existiria uma visibilidade regulada operando a partir das lógicas de mercado? Uma vez que um mercado de consumo se abre, por que não incluir certos corpos e identidades nesse mercado? E, mais ainda, será que essa visibilidade regulada, em uma lógica de consumo, não ampara os mesmos discursos que defendem uma diversidade estável e coesa? Concordo com Hall (2003) quando ele afirma que não devemos menosprezar esse processo de busca por visibilidade ou enquadrá-lo como mais do mesmo, sobretudo tratando de populações que, historicamente, foram marginalizadas ou excluídas do acesso a determinados espaços. No entanto, acredito que a multiplicidade das identificações (conexões) e diferenças (heterogeneidades) nas inter-relações de música e territórios, articulando gêneros musicais, identidades étnico-raciais e de gênero, pode promover mais aberturas, em vez de regulações. Penso que é preciso combater as regulações, na música, nos territórios, nas identidades, nos gêneros musicais. Ceder às visibilidades estruturadas, tomando aqui emprestada a noção de mobilidades estruturadas (como e até onde é possível ir), de Grossberg (2010), significa olhar apenas para uma parcela do problema das desigualdades e opressões que perduram nas sociedades.

Nesse sentido, vejo que o vídeo musical, além de colocar em questão a importância da representatividade (na música, no Carnaval, na sociedade) tem a sua potência de mudança cultural amplificada na medida em que também mobiliza engajamentos afetivos de seguidores, fãs, usuários do YouTube e de outras redes sociais. Há tanto nas músicas, como *Bonecas Pretas* e também *Território Conquistado*[139] e *Descolonizada*[140], quanto na *performance* em vídeos musicais, conectados a outros discursos de Larissa Luz em entrevistas e reportagens, a afirmação de identidade de gênero e étnico-racial em Salvador e no contexto musical da cidade a partir das questões de visibilidade e representatividade. Essa construção é, frequentemente, corroborada por fãs, mas também tensionada a partir de outras práticas. Embora, na rede de comentários do vídeo musical, a maior parte dos seguidores reitere o discurso sobre representatividade e visibilidade na relação com o consumo, há disputas mobilizadas a partir das próprias escolhas de Larissa Luz.

Quando a cantora e compositora participou do programa *Amor & Sexo*, da Rede Globo, foi questionada por seguidores, em sua página no Facebook, acerca da presença em

---

[139] Versos da música *Território Conquistado*, do disco homônimo: "*Eu sou uma mulher / Livre da sina e da obsessão / Eu sou o que eu quiser [...] Miro e sigo / Me olho no espelho e digo / Não é meu inimigo / Não te quero domado não te quero contido / É território conquistado*". Link para o vídeo musical: <https://www.youtube.com/watch?v=dV9mjlaPKUg>. Acesso em: dezembro 2020.

[140] Versos da música *Descolonizada*, do disco Território Conquistado: "*Eu não vou entrar nessa jaula / Eu não nasci pra ser adestrada / Me deixa correr no espaço / Deixa eu exibir a minha pele pintada*". Link para o vídeo musical: < https://www.youtube.com/watch?v=_8LiPNDApXs 8LiPNDApXs>. Acesso em: dezembro 2020.

um produto da emissora, também vista como "embranquecida", assim como a "indústria do axé-music" e fez uma postagem defendendo essa escolha:

> Quando recebi o convite pra cantar bonecas pretas no amor e sexo de uma forma completamente espontânea, pensei: falar de desconstrução de padrão estético e representatividade dentro do contexto feminino e negro na emissora de maior audiência do país pode contribuir com a nossa luta. E fui. Trabalheira montar aquilo ali! Roteiro, tema, convidados, coreografia, repertório, arranjo... muitos detalhes, nuances para administrar. Reconheci que a coragem de abrir um espaço que não nos é dado de costume é um passo importante. Sobre sermos fonte de lucro e alvo de oportunistas, não acho que vem ao caso. Mas ainda que tivesse sido apenas interesse comercial, a fatia maior nesse lucro seria nossa. No lugar de público, expectador, acho relevante reconhecer e pontuar! Valorizar o que foi digno, honroso, importante, dentro do processo da luta das minorias, e fazer observações sobre o que faltou, se faltou, dentro da sua perspectiva, pra que o programa contemple mais recortes dentro desse grupo. Acho que assim a gente anda pra frente. Muita informação para o padrão receber nos peitos nas suas poltronas confortáveis, né?! Mas a gente vai invadindo. Território a território, de bonde, um(a) trazendo o(a) outro(a) e mais e mais e mais [...] (LARISSA LUZ, 2017)[141].

Alguns aspectos da postagem de Larissa Luz me chamam a atenção: a afirmação que o convite foi espontâneo, evitando qualquer acusação de cooptação; a defesa da expansão do alcance das vozes de resistência e mudança cultural; e a indicação da possibilidade de incorporação (WILLIAMS, 1979) numa perspectiva de mudança por dentro – quando a cantora e compositora explicita que "a fatia maior nesse lucro seria nossa". Larissa Luz também reitera a formação discursiva sobre visibilidade e representatividade a partir do consumo, da presença em produtos culturais e em espaços de poder. Tal percurso discursivo é construído a partir da relação com *performances* e acionamentos de convenções nos vídeos musicais, como visto.

Nos comentários da postagem sobre a participação no *Programa Amor & Sexo*, alguns seguidores reforçam o seu discurso, em conexão com a dimensão dos territórios: "Todo mundo precisa de visibilidade. A arte tem que invadir esses espaços mesmo. As pessoas têm que saber o que acontece nos guetos" (S5), "Isso é território conquistado" (S6); "Ocupar é preciso. Sua presença foi forte, impactante e certamente transformadora" (S7). Em outro caminho, seguidores revelam engajamentos afetivos pela ocupação "de espaços que nos usam como fonte de capital" (S8) e também defendendo que "na insurgência vai se ocupando os espaços de privilégio" (S9). Entretanto, outros seguidores discordam e manifestam engajamentos afetivos, em enunciados, que seguem no sentido da impossibilidade de mudar por dentro da emissora, ou em um programa como *Amor & Sexo*, que não tem a amplitude de público de uma novela, por exemplo: "Seu som é massa, mas esse território aí não é pra se

[141] Disponível em: <https://www.facebook.com/LarissaLuzOficial/posts/992920990842954>. Acesso em: novembro 2020.

conquistar e sim pra explodir. Não é o povo que assisti esse programa não. Se fosse uma novela das oito... Mas boa sorte!" (S10); "A maior e a pior emissora que aliena a população. E,simplismente uma rede nociva a sociedade. E mais e preconceituosa, quase n vemos negros na tela, pura demagogia" (S11).

Os engajamentos afetivos ensejados a partir da trajetória de Larissa Luz, no que toca as questões de representatividade e visibilidade, se expressam tanto no caminho de reforço dessas ideias para o enfrentamento de opressões étnico-raciais e de gênero e construção de territorialidades com multiplicidade de corpos e identificações, como na recusa de ocupação de certos espaços de visibilidade, como o programa da Rede Globo. Sobre o primeiro aspecto, como coloquei anteriormente, penso que a visibilidade deve ser um lugar de observação atenta e também de problematização no que diz respeito às lógicas de consumo e também aos processos de regulação que possibilitam certas visibilidades estruturadas. A celebração ingênua da visibilidade e representatividade como resolução ou como conquista definitiva da transformação cultural e social leva tanto a uma simplificação, como a um esvaziamento da potência das lutas. Concordo, assim, com Hall (2003), ao afirmar que

> [...] a cultura negra popular é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias que são ainda habitualmente usadas para mapeá-las: alto e baixo, resistência versus incorporação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização (HALL, 2003, 342).

Nesse sentido, em relação aos engajamentos afetivos que negam a importância ou rejeitam a participação no programa *Amor & Sexo*, acredito que há um contrassenso em defender que Larissa Luz, uma artista negra, ativista, nordestina, não deve ocupar esse espaço com a justificativa de que a Rede Globo é embranquecida – localizando o racismo, que é estrutural (ALMEIDA, 2019), em uma emissora de televisão. Ou seja, existe uma simplificação e uma oposição frágil. Ao mesmo tempo, é possível compreender a direção de tais afetos diante da trajetória de Larissa Luz, afinal, a artista sustenta, com frequência, o discurso de que não era possível fazer a diferença em uma indústria embranquecida como o Carnaval-negócio ou a chamada indústria do axé-music. Me somo, nesse debate, à crítica feita por Larissa em *thread* com um seguidor: "quando estamos [na Rede Globo], recebemos críticas por estar ali. Olha que contradição" (LARISSA LUZ, 2017). Acredito que o par visibilidade e representatividade, por si só, não é garantia de transformação, apesar de ser fundamental em processos de identificação, aliança e combate a preconceitos e estigmas. De modo paralelo, penso que o potencial de mobilização de engajamentos afetivos, expressando

heterogeneidades e conexões, e a reivindicação da multiplicidade, em articulação com visibilidade e representatividade, são centrais para construir territorialidades mais abertas.

2.3.3 Cenas musicais e engajamentos afetivos: incorporações e territorialidades

Títulos variados têm sido utilizados para nomear o que a chamada "crítica" e o jornalismo voltados para a música, nos cadernos de cultura, sites e portais especializados, e também fãs e pesquisadores (VLADI, 2016; VLADI, 2018; ARGÔLO; VLADI; 2020; RIBEIRO, 2018) têm intitulado de uma nova cena da música em Salvador. Para citar alguns exemplos, poderia mencionar "Bahia Bass", "cena musical alternativa" (RIBEIRO, 2018), "cena de música pop ativista" (VLADI, 2016), "nova música baiana", "novo axé-music", entre outros. Há também quem afirme que a cena musical, supostamente formada por BaianaSystem, Attooxxaa, Larissa Luz, Luedji Luna, Afrocidade, Majur, Hiran, Baco Exu do Blues, entre outros, não existe. Discuto aqui, mais detidamente, os modos como a ideia de cena tem sido convocada nos engajamentos afetivos sobre a música e os territórios em Salvador na articulação com os eixos dos gêneros musicais e das identidades. Nesse sentido, não pretendo discutir ou caracterizar a cena musical, as suas particularidades e/ou dinâmicas próprias, mas compreender como territórios simbólicos são acionados, territorialidades construídas e de que forma a ideia de cena tem sido chamada em causa para enfrentamentos de lógicas segregadoras na cidade e opressões étnico-raciais e de gênero. Ao mesmo tempo, aponto algumas questões sobre as tentativas de incorporação e apropriação da cena musical em práticas institucionais voltadas para o turismo em Salvador, dando sequência a uma discussão iniciada a partir do vídeo *Follow The Music*.

Como explica Will Straw, em entrevista a Janotti Junior (2012), a cena, diferentemente de uma comunidade musical, tem uma dinâmica ativa, contingente e não se restringe aos limites geográficos – o que me leva a uma compreensão que vai além de um conjunto de artistas reunidos numa mesma cidade ou bairro e também destaca as disputas em torno das cenas. Uma série de variáveis permeia a cena musical que, segundo o autor, precisa ser estudada mediante intensa contextualização, considerando "a circulação de bens culturais e a variedade de pontos – geográficos, institucionais, econômicos e afetivos – nos quais esses bens encontram usuários e consumidores" (JANOTTI JUNIOR, 2012, p. 4). No que toca a cena, direta ou indiretamente, tenho buscado fazer tal percurso ao longo do trabalho.

O objetivo, evidentemente, não é enfrentar uma questão, importante, sobre as características de uma cena musical, cara aos estudos de comunicação e música, mas compreender de que forma a ideia de cena ou os discursos em torno dela organizam e/ou

configuram engajamentos afetivos sobre a música e os territórios. Dessa forma, quero acrescentar ainda, a partir das reflexões de Freire Filho e Fernandes (2006), que lanço mão da cena musical buscando entender "as formas pelas quais os participantes dos diversos grupos organizam os discursos sobre sua própria produção cultural [...]" (FREIRE FILHO E FERNANDES, 2006, p. 33), motivando e construindo territorialidades. Ou seja, como as cenas aparecem como lugares de engajamentos afetivos sobre artistas e gêneros musicais a partir da interligação com territórios e identidades. Discuto a potência da cena como articuladora de engajamentos afetivos – o que implica em problematizar as incorporações, atualizações em novo de construções dominantes (WILLIAMS, 1979, 2008) sobre os territórios e gêneros musicais.

Axé-music: aproximações, lutas e distanciamentos

Como tenho exposto, o axé-music, enquanto gênero musical, se configura como central nos engajamentos afetivos de artistas que emergiram no final da segunda década do século XXI, na disputa de territorialidades em torno do Carnaval de Salvador, dos territórios materiais da cidade e das próprias concepções sobre a cena musical. Percebo, em entrevistas de artistas e textos de jornalistas em jornais, portais e sites sobre música, e disputas afetivas de fãs que o axé-music é frequentemente acionado como um contraponto, como o outro em um processo que distingue um "nós" e um "eles" (FARIAS, 2018). Tal diferenciação envolve uma concepção redutora do axé-music como o gênero musical apenas das "divas brancas", sinônimo da chamada "indústria da música baiana" ou do Carnaval-negócio – um caminho de engajamento afetivo, manifestado nessa formação discursiva que, de certa forma, enquadra e limita o gênero musical, com o qual Larissa Luz e Luedji Luna dialogam e disputam, por exemplo, no projeto Aya Bass e em seus próprios trabalhos ao cantarem e referenciarem cantoras negras invisibilizadas (ou que receberam menos investimento) no período de maior alcance do axé-music. Observo também que esse processo permeia os territórios, tanto na relação com as casas e espaços de show, a exemplo do Espaço Praia do Forte, em um balneário turístico no Litoral Norte da Bahia, o Armazém Vilas, casa de show elitizada em Lauro de Freitas, na Região Metropolitana de Salvador, e as praças do Pelourinho, no caso do BaianaSystem, de Larissa Luz, Attooxxaa, como as identificações étnico-raciais, sobretudo na trajetória das cantoras e compositoras.

Considero necessário, assim, refletir sobre como dispositivos culturais, discursos, vídeos musicais, comentários, expressam conexões, evidenciam heterogeneidades e constroem multiplicidades e possibilidades de transformação das relações entre a música e os territórios em Salvador a partir de aproximações e distanciamentos manifestados em

engajamentos afetivos em torno das cenas, enfrentando processos complexos de identificações, desidentificações e que convocam distintas temporalidades. Como explica Grossberg (2010), a alteridade pode ser produzida de 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, 2010, p. 199-200, tradução nossa)[142].

A relacionalidade aqui é importante na medida em que há particularidades nos engajamentos afetivos sobre as cenas musicais na relação com o axé-music. Para trazer alguns exemplos antes de seguir mais diretamente aos dispositivos culturais: existem perspectivas de que o axé-music não é um gênero musical, muito menos conforma uma cena, mas se trata de uma indústria da música e do Carnaval; há outros discursos de que tal cena musical se conforma pelo ativismo e engajamento em questões étnico-raciais e de gênero; e percebo ainda engajamentos afetivos e diferenciações que se constituem a partir das casas de show que convocam ideias de cenas, valores e outras questões acerca dos gêneros musicais e das identidades, como irei discutir a seguir.

Em evento no Facebook, criado para a divulgação de show do BaianaSystem no Armazém Vilas – espaço vinculado ao axé-music, sertanejo universitário e com práticas sexistas de cobrança de preços diferentes de ingresso para homens e mulheres, além de segregação no espaço, com pista, camarote e área *vip* – um seguidor da banda questionou a escolha do local e, ao mesmo tempo, acionou o grupo IFÁ, de afrobeat: "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" (S12). É interessante perceber que o seguidor não considera o lugar coerente com a trajetória e as posições políticas do grupo e que prefere assistir a um show do IFÁ, que, em geral, realiza as suas apresentações nos largos do Pelourinho – território acionado, a partir dos

[142] "[…] the production of difference and the production of distance (borders). The first is the production of a systematic, interlinked grid, or network, of affective investments as relations of the same and the different, or better, of the identity and difference between them. The second is the effect of the production of a grid, or map, of divisions. Borders divide spaces, creating distances, distinguishing between the here and the there, the inside and the outside, us and them. However, crucially, these categories of otherness—difference and borders—do not describe singular possibilities; there are many maps of differences and distances. They can unite just as well as they can divide; […] The challenge is to think of such relationality (mediation, otherness) as a necessary foundation without assuming any particular regim of relationality."

seus aspectos históricos e simbólicos, em engajamentos afetivos e construção de territorialidades não só na trajetória do Baiana, como também de Larissa Luz, IFÁ e Luedji Luna, como espaço de resistência das populações negras em Salvador. Enquanto, do ponto de vista da cena, o IFÁ estaria preservando uma coerência, integridade e combatividade, no que diz respeito às territorialidades (o Pelourinho, a resistência dos blocos afro e a luta contra a especulação imobiliária e expulsão de moradores nos anos 1990[143]), o BaianaSystem estaria se corrompendo na relação com a casa de show Armazém Vilas – associada aos gêneros citados (FARIAS, 2018)[144]. Ou seja, o "nós" e "eles", na relação com a cena musical – tanto aquela ao qual o BaianaSystem faz parte, como a cena do axé-music, inserida em espaços como o Armazém Vilas – ampara os engajamentos afetivos e territorialidades relacionadas às casas de show.

Em um outro caminho, a ideia de cena é convocada por Larissa Luz a partir do gênero musical e das questões étnico-raciais, enquanto organizadora de engajamentos afetivos por transformação. No entanto, ao tratar das desigualdades e estruturações de poder racistas presentes na cena e mesmo em torno do gênero musical axé-music, a artista vincula, mais uma vez, esses problemas e opressões à indústria, como fica nítido nas entrevistas concedidas ao jornal A Tarde e à Revista da Cultura.

Abordando a própria escolha e experiência de integrar o Ara Ketu, grupo vinculado ao axé-music, a cantora e compositora articula, discursivamente, os territórios ao eixo dos gêneros musicais enquanto engajamento afetivo: "[...] a gente não vê muitas mulheres negras protagonizando a cena do Axé, [...] achei que poderia ser uma oportunidade para estar ali e fazer uma diferença" (RAMOS, 2015). Já na reportagem *Dona da Própria História*, a artista expõe as contradições identificadas nos contextos pelos quais transitou – sobretudo em relação ao axé-music e a representatividade negra e do que intitula como territórios periféricos na indústria do Carnaval: "[...] era uma banda afro, blocos da periferia, mas os empresários não tinham essa preocupação" (TERRA, 2017). Ao aludir ao processo de criação de *Território Conquistado* (2016), relata as transformações da relação com o próprio corpo, a identificação e disputa da realidade de opressão contra a mulher negra: "[...] o empoderamento feminino negro era um ponto, pois eu estava passando por isso [...] um processo de descoberta [...] de gostar do jeito que sou [...] ao longo da carreira, passei por [...] um processo de embranquecimento [...] dentro da indústria baiana [...]" (TERRA, 2017).

[143] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/03/ilustrada/12.html>. Acesso em: dezembro 2020.
[144] Para uma discussão mais aprofundada das disputas de fãs do BaianaSystem em torno das casas de show e territórios simbólicos, ver Farias (2018).

A artista afirma ter buscado se inserir e disputar a indústria "embranquecida" do axé-music, mas também explicita ter encontrado dificuldades. Embora reconheça e afirme a existência de uma cena, na relação com o gênero musical axé-music, como um possível lugar de disputa, Larissa Luz entende que há limites da construção de territorialidades e tensionamentos de opressões étnico-raciais em uma relação mais direta ou dentro do que intitula como indústria do axé-music. Os seus engajamentos afetivos, então, se deslocam, no Aya Bass, junto com Xênia França e Luedji Luna, para alianças afetivas com artistas como Margareth Menezes e Márcia Short, enquanto exemplos de resistência ao que se entende, de modo dominante, como indústria do axé-music.

Turismo, política e resistência: enfrentamentos e atualizações

Em matéria publicada na seção *Guia Negro*, da Carta Capital[145], o jornalista Guilherme Dias engaja-se no contexto soteropolitano e brasileiro a partir da emergência de artistas como Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França, no Aya Bass, como resposta ao "racismo estrutural da axé-music, que sempre deu destaque às cantoras brancas", aliando-se, nos e pelos afetos, à formação discursiva de enfrentamento à "indústria do axé-music", "da alegria e do prazer" e do "turismo predatório". A resistência, em sua concepção, se dá tanto nas esferas das identidades, como do turismo. Associa, em um intertítulo do texto, a política ao turismo, afirma que o atual presidente do Brasil, de extrema direita, Jair Bolsonaro, "não venceu em nenhuma zona eleitoral de Salvador" e aciona o Carnaval como resistência ao retrocesso. Constrói, dessa modo, um mapa afetivo que passa por uma crítica ao axé-music, às aludidas construções simbólicas sobre Salvador e um enfrentamento às políticas reacionárias do grupo liderado por Bolsonaro.

> [...] o Carnaval foi recheado de fantasiados de laranja, em alusão à denúncia que diz que o PSL lançou candidatos apenas para engordar seu fundo partidário, além de gritos frequentes de "ei, Bolsonaro, vai tomar…". Afinal, em uma cidade marcada pela cultura negra e de resistência, artistas e turistas vão em busca de um revigoramento pessoal, cultural, mas também político (DIAS, 2019).

Percebo aqui a construção de alianças afetivas em torno da cena, termo usado ao longo do texto para enfrentar questões relacionadas ao racismo, ao turismo e aos territórios da cidade, em articulação com identificações étnico-raciais e de gênero. Por outro lado, torna-se explícita a reprodução, frequente em shows de diversos artistas[146], da homofobia a partir da palavra de ordem citada contra Bolsonaro. Além disso, Dias faz uma associação entre a

[145] Disponível em: < https://www.cartacapital.com.br/blogs/guia-negro/capital-do-verao-salvador-vira-centro-da-resistencia-politica/>. Acesso em: novembro 2020.
[146] Disponível em: < https://outraspalavras.net/outrasmidias/polemica-e-legal-mandar-bolsonaro-tomar-no-cu/>. Acesso em: novembro 2020.

política de resistência e o turismo sem problematizar as lógicas econômicas que podem atualizar, a partir da incorporação (WILLIAMS, 1979, 2008) desses artistas em uma espécie de cartão de visita da cultura negra ou cartão postal da diversidade. Ou seja, vejo um paradoxo entre os engajamentos afetivos por mudança cultural na relação com a cidade e, ao mesmo tempo, uma reiteração ou defesa mesmo de atualização das dinâmicas econômicas que reforçam desigualdades e o capitalismo, em suas feições de capitalismo de experiência e discurso de diversidade – apaziguando relações de poder que atravessam essas práticas.

Durante a pandemia do novo coronavírus, a propósito, Larissa Luz foi protagonista de um filme publicitário da campanha intitulada *Uma Saudade Chamada Salvador*[147], também do projeto Visit Salvador Bahia – vinculado à Prefeitura de Salvador[148] e ao selo Cidade da Música, da Unesco. O filme explora a nostalgia em relação à cidade em tempos de isolamento social, mostra Larissa Luz em casa, tocando violão, sozinha. Na geladeira, surge uma foto, destacada em plano detalhe, do Farol da Barra. Uma amiga, que envia um áudio para a cantora e compositora, diz que está com saudade do calor e, em seguida, aparecem imagens do Farol de Itapuã, do Elevador Lacerda e imagens aéreas de praias da cidade.

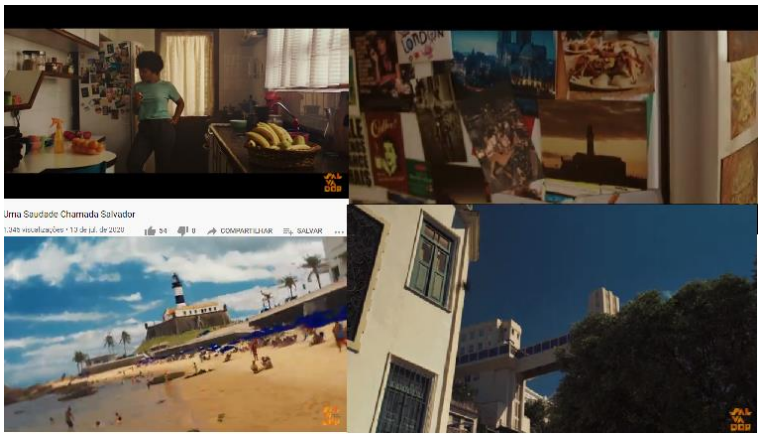

Figura 26: *frames* do filme *Uma Saudade Chamada Salvador*, protagonizado por Larissa Luz

Em uma parte do vídeo, é dito na locução: "*Você está sentindo isso? Não vejo a hora de voltar, pegar a estrada, me jogar no mar, bater perna no Pelô. [...] Você está sentindo? O cheiro de acarajé, do nada, subindo, invadindo a memória*". A locução, junto com os cortes rápidos, o destaque dos pontos turísticos, remetem, mais uma vez, ao turismo de experiência. Já a participação de Larissa Luz colabora para o que venho argumentando sobre uma tentativa

[147] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JT7AW02mNeU>. Acesso em: novembro 2020.
[148] Trecho de matéria sobre a campanha, publicada no portal Correio: "A convite da Usina Digital, agência que assina a criação da campanha, "uma saudade chamada Salvador" lançada esta semana pela Prefeitura Municipal, através da Secretaria de Cultura e Turismo (Secult) a cantora Larissa dá voz ao filme de pouco mais de dois minutos que elenca uma série de 'saudades' da cidade comuns para soteropolitanos e turistas". Disponível em: <https://blogs.correio24horas.com.br/blog-do-marrom/?p=79618>. Acesso em: novembro 2020.

de incorporação e atualização, por meio do audiovisual, de políticas institucionais e das formações discursivas, de uma lógica turística "predatória", usando as palavras do autor da matéria da Carta Capital, e reforçadora de desigualdades sociais e de construções territoriais (o calor, a praia, o acarajé) numa associação com o turismo de experiência ou turismo histórico na cidade. Tal processo também é evidente na divulgação e venda de um tour[149] pela Cidade Baixa de Salvador – região considerada periférica e associada às culturas afro-baianas, com grande concentração de terreiros de Candomblé e populações negras – comercializado e promovido pela empresa Afrotours, com roteiro assinado por Larissa Luz e pelo cantor e compositor Lazzo Matumbi.

A matéria publicada no Guia Negro da Carta Capital e também o filme publicitário *Uma Saudade chamada Salvador* mostram que a cena musical se configura como organizadora e articuladora de engajamentos afetivos que questionam lógicas opressoras (racistas, sexistas, desiguais) na cidade, mas oscilam na organização e expressão de afetos, nos vínculos com o turismo, os gêneros musicais, para a construção de territorialidades mais abertas e múltiplas. Se, por um lado, se constrói, em vídeos musicais, músicas, discursos, modos de enfrentamento do racismo estrutural na relação com cenas e gêneros musicais, por outro há uma tentativa de cooptação de artistas com trajetórias de ativismos sobre questões étnico-raciais e de gênero em lógicas turísticas atualizadas e estabilizadoras de desigualdades.

Jornalismo que enquadra a cena? Afetos e territorialidades

Do ponto de vista da própria cena que supostamente se configura em torno desses "novos artistas soteropolitanos", percebo um engajamento afetivo que segue um vetor de construção discursiva partindo da auto-intitulada crítica e do jornalismo musical. Artistas respondem regularmente a questões a respeito de uma suposta cena musical em entrevistas. Embora os chamados "críticos" e fãs defendam, muitas vezes, a existência da cena musical, alguns artistas discordam, como mostra o jornalista Sobota (2018). "Músicos e produtores de Salvador [...] evitam usar a palavra "cena", [...] mas é impossível não notar a grande quantidade de nomes fazendo música alternativa de qualidade com sotaque baiano" (SOBOTA, 2018)[150]. Jornalistas (e alguns que também se colocam como críticos) e fãs reportam-se ao BaianaSystem, Larissa Luz, Attooxxaa, em textos publicados e em interações

[149] O tour, com patrocínio da Devassa, percorre o Pelourinho, passando no Muncab (Museu Nacional de Cultura Afro Brasileira), segue para a Praia da Boa Viagem, com almoço no Restaurante Boca de Galinha e pôr do sol na Sorveteria da Ribeira. O custo é R$ 150,00. Disponível em: <https://diaspora.black/produto/passeio-tropical-transforma-larissa-luz/. Acesso em: novembro 2020.

[150] Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,grupos-de-salvador-como-o-attooxxa-se-espalham-pelo-brasil-misturando-ritmos-regionais-e-beats-ele,70002172697>. Acesso em: novembro2020.

no Facebook e no YouTube, como integrantes de uma cena, por exemplo, “Bahia Bass” (vinculando ao lançamento de coletâneas com esse mesmo nome, músicas com presença do eletrônico e artistas que se valem dessas sonoridades – o que não se sustenta na medida em que artistas como Luedji Luna, por exemplo, não têm o eletrônico como central em seu trabalho), convocando gêneros em aproximações com territórios.

Em matéria publicada no site Oganpazan, Rafa Dias, DJ, compositor e idealizador do Attooxxaa, afirma a multiplicidade das conexões com gêneros musicais, estabelecidas por artistas, na ligação com a cidade:

> Eu faço pagodão e arrocha, músicas da Bahia […] Lá em Salvador a gente conhece arrocha, a gente conhece pagode, a gente conhece samba reggae, arrochadeira, tem o axé que também não é estilo, mas a indústria fez com que virasse. É parecido com o Bahia Bass, bem no caminho de fora que olhou e falou: tem dez cabeças ali que estão fazendo um som que agrada, ou não, mas tem uma história ali... E aí falam: Bahia Bass. E aí tudo que chega [...] em São Paulo, para eles é axé. Mas na Bahia é muito claro o que é arrocha, o que é pagode, etc., e temos dezenas de estilos de pagode diferentes e eu sei cada um […] O Bahia Bass, a princípio, é uma coletânea. Porque o axé ali quando nasceu, nasceu como indústria, né. Não nasceu como um pensamento musical. [...] acho que para ficar fácil eles falaram ‘isso aí é axé’. [...] E a indústria fez isso, fazer o que? […] Você vai pegar um trampo de Riachão e falar que é axé? Aí você está matando o cara que está vivendo há 90 anos fazendo uma coisa. Isso é uma coisa que às vezes mata, às vezes diminui, às vezes despotencializa (DIAS, 2016).

Apesar de reiterar a visão limitadora do componente mercadológico como definidor do axé-music desde o surgimento, evidenciando uma disputa de poder, Dias afirma a multiplicidade de ligações com os gêneros musicais em Salvador e a possibilidade de “despotencialização” da cena musical a partir do enquadramento, feito, em geral, pelo jornalismo musical, em Bahia Bass. Paralelamente, na mesma matéria, expõe e critica a generalização, expressa em matérias publicadas em jornais do Sudeste, de associação direta entre a música na Bahia e o axé-music. Em outro trecho, inclusive, demonstra um entendimento do axé-music para além da “indústria” ao tratar do que alguns jornalistas têm intitulado de Axé Bass, variante do enquadramento Bahia Bass:

> [...] é equivocado no sentido de que o axé delimita somente um estilo de música baiana. E a Bahia tem axé, samba de roda, coco, samba reggae, reggae, blues… tem de tudo na Bahia. Mas a origem mesmo é samba de roda, ijexá, percussão, arrocha, pagode. Não é Axé Bass, porque aí fica parecendo que o axé morreu e virou bass music. O axé é uma coisa e a bass music é outra, eletrônica (DIAS, 2016).

De fato, a atuação da “crítica”, com recorrência, enquadra as cenas, seja numa linha evolutiva – aproximando-se do modo como o *Follow The Music* constrói enquanto coesão de um conjunto de artistas – em discursos de “renovação”[151] ou “reinvenção”[152] da “música

[151] Disponível em: <http://diretodacidade.com.br/arte-em-movimento/baiana-system-e-morte-da-axe-music/>. Acesso em: novembro2020.

baiana", atrelando a sua emergência a uma visibilidade nacional, conectada ao território físico de origem – daí uma renovação, visível, de artistas baianos; seja nomeando a partir do som, como "Bahia Bass". Ambos os casos revelam um engajamento afetivo ou uma "crítica mais policialesca", nos termos de Caldeira (2018), inspirada nas noções "polícia" e "política" propostas por Jacques Rancière (1996) que ajudam na compreensão e na crítica das ordens e desordens estético-políticas nas sociedades. De acordo com a autora, a crítica policialesca, em geral, é baseada no reforço do cânone, da dimensão mercadológica como legitimadora da música e do atual "ordenamento do regime estético" (CALDEIRA, 2018, p. 53).

Nesse sentido, penso que afirmações sobre a cena como "renovação" ou "reinvenção", propostas de linhas do tempo (euromodernas e teleológicas), gráficos de artistas ou mesmo perspectivas que enquadram a cena à lógica de mercado ("a indústria da música baiana" ou "indústria do axé-music"), ao território ou apenas ao som reforçam lógicas policialescas, que estabilizam processos complexos, heterogêneos e, em geral, conectados a outras questões culturais e sociais, potencialmente agenciadoras de engajamentos afetivos e territorialidades mais abertas e múltiplas. A própria noção de "música baiana" é redutora na medida em que constrói, em um vetor, uma generalização, e em outro a cristalização no território da Bahia. Além disso, mesmo que se considere uma dimensão física, dos limites territoriais, a expressão "música baiana" é, amiúde, convocada para fazer referências a artistas soteropolitanos – reforçando uma metonímia sintomática das desigualdades territoriais (capital e interior).

Na matéria "*Artistas baianos se destacam ao mesclar gêneros consagrados e inesperados*", publicada no jornal Folha de São Paulo, o jornalista Thiago Ney chega a construir um gráfico com os gêneros musicais aos quais, em sua inferência, os artistas mais se aproximam. Elenca bandas como BaianaSystem, Attooxxaa, Ifá, O Quadro e cantoras e compositoras como Larissa Luz, Xênia França, Josyara, Luedji Luna como "nova música pop baiana" e afirma que não há uma sonoridade particular nesse conjunto. Mas, em sua compreensão, o que "une [...] é a inserção de elementos da tradição musical baiana em um contexto global, urbano e tecnológico" (NEY, 2018).

[152] Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/a-reinvencao-da-musica-baiana>. Acesso em: novembro2020.

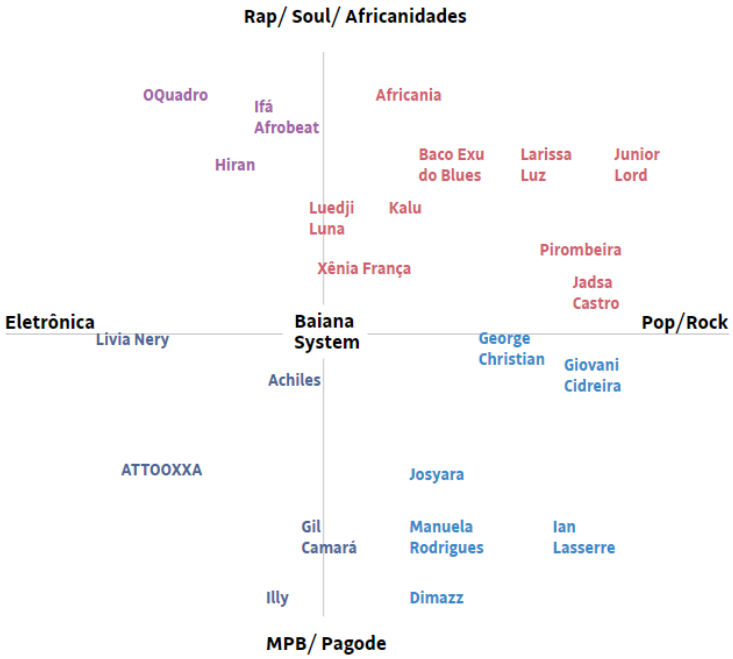

Figura 27: reprodução Folha de São Paulo.

Duas formações discursivas e atuações policialescas do jornalismo e da "crítica" (CALDEIRA, 2018) são evidentes na reportagem. Primeiro, o discurso da mistura – seja de gêneros musicais, seja do local com o "global" – que expõe uma espécie de coesão, sem considerar as heterogeneidades, conexões possíveis e multiplicidades agenciadas, enquanto aberturas das relações e não apenas reiteração de certos tipos de relação (GROSSBERG, 2010). Tal caminho fica nítido em:

> Uma nova música pop está sendo produzida [...] na Bahia, com sons que bebem de baianos importantes da MPB (Bethânia, Gal,Gil, Caetano), do axé (Ivete, Chiclete com Banana) e do rock (Pitty) [...] e gêneros menos óbvios, como a música eletrônica, ritmos regionais, como o pagode baiano e africanidades (ijexá, afrobeat) (NEY, 2018, FOLHA).

Os gêneros musicais, tal como os artistas, aparecem listados como um quebra-cabeça, ou seja, concebidos a priori, em uma observação com pretensão de distanciamento e imparcialidade que sequer reconhece os tensionamentos nas relações entre esses artistas e gêneros musicais. Além disso, toma o BaianaSystem como o centro, ao lado dos gêneros musicais. Um caminho que se avizinha daquele seguido pelo texto de apresentação do *Follow The Music*, discutido no início deste tópico, que afirma uma relação de causa e consequência numa pretensão de linha evolutiva inexistente.

Um segundo ponto que gostaria de destacar, em relação à matéria, diz respeito à formação discursiva de crise econômica ou criativa do axé-music. Percebo, também na relação com a cena musical, um discurso de que a emergência desses artistas pressupõe o

processo anterior de enfraquecimento (ou crise) do axé-music – confundido, na matéria, como Carnaval-negócio. O jornalista Luciano Matos, entrevistado, chega a associar a ascensão dos artistas não apenas à suposta crise do axé-music, mas também tece ligações opositoras entre rock e axé-music em Salvador, para argumentar que "referências regionais deixaram de ser malvistas", possibilitando, em sua leitura, a emergência de BaianaSystem, Larissa Luz e Luedji Luna, entre outras artistas. Afirma ainda que, nos anos 1990, "poucas bandas de rock da Bahia usavam percussão. Era algo muito associado ao axé" (NEY, 2018). Tais concepções esvaziam o potencial afetivo e político de mudança a partir das territorialidades construídas por esses artistas na relação com a cidade, ao tempo que reforçam desigualdades territoriais, como um discurso sobre "o local e global", sem que as assimetrias (coloniais, geopolíticas, econômicas) fiquem explicitadas.

Nesse sentido, o percurso afetivo e discursivo desenvolvido pelo jornalista (NEY, 2018) aproxima-se, de certa forma, do entendimento de Vladi (2016) em seus estudos sobre cenas musicais e cosmopolitismo estético, embora a pesquisadora reconheça a força do ativismo dessas artistas. A autora afirma que a cena musical da qual, na sua compreensão, BaianaSystem e Aya Bass fazem parte, articula elementos locais e globais. Em suas palavras, "sustenta [...] um forte acento baiano, mas em um intenso compartilhamento de uma cultura pop global contemporânea" (VLADI, 2016, p. 2).

Compreendo que as hibridizações culturais (CANCLINI, 2016) contemporâneas, como aquelas presentes nas trajetórias de BaianaSystem, Aya Bass, Attooxxaa, Baco Exu do Blues – enquadradas por Vladi (2016) como cosmopolitismo estético (conceito que, em minha visão, geralmente leva a análises apenas descritivas e, mutias vezes, estabilizadoras das relações territoriais desiguais) – são algumas vezes ressaltadas, nas cenas musicais, a partir dos seus aspectos específicos e locais e, outras vezes, por elementos difundidos e compartilhados mundo afora (JANOTTI JUNIOR, 2003). Entendo, dessa forma, que a dimensão das escalas, como discutida pelo urbanista Carlos Vainer (1986), não deve ser levada à reificação ou cristalização territorial-física. A maior parte dos processos econômicos, sociais, culturais e políticos tem uma dimensão transescalar (VAINER, 1986). Entretanto, tais processos não devem se resumir ao "local e o global" – que comportam, inclusive, relações e estruturações de poder territoriais relacionadas aos processos de colonização (afinal, quem é o global?) e à contínua reprodução de um padrão global de poder (QUIJANO, 2005). Isso sem falar das escalas regional, nacional, continental e outras. Compreender um fenômeno musical e territorial com o olhar mais detido ao local, portanto, pressupõe uma atenção para as suas interações com as outras escalas, sem dúvida, mas também exige observar como as escalas

são, simultaneamente, agenciadoras de relações de poder e também de engajamentos afetivos. Nas disputas de Larissa Luz, Luedji Luna e BaianaSystem ficam visíveis acionamentos de gêneros afro-baianos, do rap e do reggae em uma íntima ligação com os processos da diáspora africana e de confronto ao racismo nos territórios urbanos, enquanto engajamentos afetivos e construção de territorialidades – embora as pistas para essas articulações, em geral, não sejam destacadas no jornalismo musical.

É possível encontrar, no entanto, engajamentos afetivos e territorialidades que rejeitam enquadramentos limitadores, reificações e, ao mesmo tempo, afirmam as potencialidades e aberturas das relações entre gêneros musicais e territórios. Em reportagem sobre o show B_T_ VERÃO FAROF_DA, do grupo Bota Pagodão, do qual o Attooxxaa fez parte, publicada no A Tarde, a jornalista Mendonça (2017) questiona:

> No palco, pedaços de gentes, um pé, uma mão, um olho, esse gigante e central, como se aconselhasse: "Pega a visão!", essa gíria baiana que é um mar de maravilhosidade. Arte, né não? Tal qual um embrulho autorizando o som que viria, para tocar não no fim das festas-classe-média, mas em seu princípio, miolos e além. Ora (direis) ouvir pagode gourmet? Pagode eletrônico? Pagode universitário? Axé bass? (Nããããão, pelo amor de Deus, axé bass não!). Nada disso, ou tudo isso, que cena era aquela? (MENDONÇA, 2017, A TARDE).

Fica nítido o engajamento afetivo da jornalista na relação com os gêneros musicais e os territórios a partir da cena musical. Mendonça (2017) tece uma conexão entre os artistas ("Primeiro que eles não se chamam de banda, mas de coletivo, formado por artistas que já integram outros grupos"), cita gírias populares, associadas aos guetos como "pega a visão", faz crítica de classe (no pagode que toca, eventualmente, "no fim das festas-classe-média", momento permitido para uma música considerada, por um certo elitismo, de baixa qualidade), e elenca alguns enquadramentos (questionando a ideia de "axé bass") e ampliando as possibilidades de construção da cena apresentando, em vez de uma afirmação categórica e pretensamente verdadeira, uma pergunta final: "que cena era aquela?".

Ao mesmo tempo, a jornalista encampa, em seus enunciados, engajamentos afetivos de confronto ao racismo e aos padrões brancos, ou à branquitude (KILOMBA, 2019) como poder pretensamente hegemônico a partir do público do show, "gente bonita na acepção da palavra, nada daquele pálido conceito no qual nos forçaram a acreditar". Também dedica espaço à crítica, feita por Mahal Pita, integrante do Bota Pagodão e ex-membro do BaianaSystem, ao preconceito institucionalizado ao pagode nos editais do Carnaval.

> Como cada integrante vem de um canto diferente da cidade, fica mais fácil não perder a conexão com a rua. Apesar disso, nem sempre é possível estar onde o povo está, ao menos não pelas vias oficiais. Como anunciado ao final do show, o coletivo acabou ficando de fora da programação do Carnaval. Eles contam que tentaram participar do edital estadual que selecionou as bandas para a festa, mas não puderam porque não se enquadravam nos gêneros previstos. A portaria do governo de

> credenciamento para serviços artísticos no Carnaval elencava apresentações de grupos de afro, reggae, arrocha, pop rock, axé, antigos carnavais, samba, hip-hop e guitarra baiana, além de bandas de sopro e percussão. Eles põem a restrição na conta do preconceito e "perseguição" que o pagode ainda sofre. "Hoje o pagode dessa maneira eletrônica está dentro do repertório de vários artistas independentes. É a grande parada. Mas eles não se dizem pagode... E muitos desses artistas entram, entende?", alfineta Mahal (MENDONÇA, 2017, A TARDE).

Ou seja, diferentemente de uma atuação policialesca (CALDEIRA, 2018), Mendonça (2017) constrói seus enunciados a partir das suas experiências nos shows, fazendo conexões entre gêneros musicais, territórios, identidades étnico-raciais numa perspectiva que propõe aberturas, multiplicidades e demonstra potências de transformação. Não demonstra a pretensão de construir um lugar de poder da verdade (FOUCAULT, 2014ª). Apresenta crítica à exclusão – replicada em cidades com fortes discursos sobre tradição e cultura popular (às vezes entendida como sinônimo de folclore ou cultura de raiz) – de gêneros musicais populares dos editais públicos para a contratação de artistas, a exemplo do brega funk em Recife e do pagode em Salvador. Um exemplo que envolve tanto uma relação com o que é considerado música de qualidade, em uma lógica, muitas vezes elitista, de distinção e diferenciação, como um vínculo com as desigualdades territoriais na cidade, uma vez que o pagode é associado e mesmo difundido, de maneira ampla, nos territórios considerados periféricos, marginais ou precarizados de Salvador.

2.3.4 Gêneros musicais e territórios: a periferia entre a busca da raiz, a mudança de valores e as territorialidades múltiplas

Questões sobre os territórios periféricos na relação com a música e a cidade de Salvador permeiam os engajamentos afetivos de artistas que emergiram e conquistaram visibilidade nacional entre 2015 e 2020 e também de seguidores, usuários de redes sociais *online*, jornalistas, articulando gêneros musicais e identidades. Neste subtópico, enfrento a discussão acerca da periferia a partir do questionamento de uma concepção apenas material do território e ressalto as potencialidades das mudanças de valores e construção de territorialidades múltiplas a partir da periferia como organizadora e motivadora de afetos na direção da transformação de relações de poder opressoras e/ou desiguais. Primeiro, recupero alguns debates em torno do grupo BaianaSystem, já realizados em outros trabalhos desenvolvidos por mim e em coautoria (FARIAS, 2018; FARIAS, 2019; CARDOSO FILHO; FARIAS, 2019), reafirmando algumas questões, revendo certos argumentos, e avanço para análises de engajamentos afetivos suscitados por Baco Exu do Blues, vinculado ao rap, e o grupo Attooxxaa, ligado ao pagode.

Um primeiro ponto, que gostaria de retrabalhar mais detalhadamente aqui, diz respeito à noção de periferia e também das suas variantes, a exemplo de "gueto" ou "quebrada", convocadas por artistas, seguidores, jornalistas e fãs. Em Farias (2018), identifiquei que a tentativa de definição da banda BaianaSystem em um território, seja "o gueto", seja um bairro de classe-média como o Rio Vermelho, evidencia disputas afetivas de fãs sobre questões de classe, enquadramentos da banda, dos públicos e da própria cidade. Mostro, por exemplo, que a própria dicotomia produzida sobre Salvador em "cidade alta" e "cidade baixa", já mencionada aqui, é mote ou fio condutor para engajamentos afetivos encampados tanto pelo BaianaSystem, como pelos fãs na relação com o grupo musical e com a capital baiana.

Quando a banda percorre caminhos, em sua trajetória, que entram em conflito ou contradição com os seus discursos, construídos no tempo e em diferentes materialidades – como já expus, de enfrentamento de desigualdades sociais e opressões étnico-raciais –, a exemplo da cobrança de preço de ingresso alto para os shows, ou da escolha de um lugar para tocar que se aproxima dos territórios simbólicos associados ao axé-music, é vista como parte da cidade alta, com público formado por "playba alternativo" ou "esquerda caviar" (S13), "rebeldes de condomínio", "galera descolada de humanas", "classe média" (S14). Logo, não seria representante "do gueto ou do povo"[153] (S3). Um fã chega a afirmar que o "gueto de verdade curte Igor Kannário" (S15) – cantor de pagode, filiado ao partido Democratas (DEM), atualmente deputado federal e forte aliado do ex-prefeito de Salvador Antônio Carlos Magalhães Neto, que representa uma das famílias mais tradicionais da elite econômica e política baiana. Retomo esse debate (e tais achados analíticos produzidos anteriormente), então, para questionar, em primeiro lugar, a potência de transformação da representatividade reivindicada no engajamento afetivo do fã, complementando o debate sobre visibilidade a partir de Larissa Luz. A representatividade de classe, de gênero musical (pagode), de território (afinal, trata-se do chamado "príncipe do gueto") não garante a combatividade ou a mudança cultural, sobretudo quando tratada de maneira essencializada.

Em Farias (2018) analiso as disputas afetivas sobre os territórios simbólicos de Salvador, que atravessam concepções de periferia, mas não tinha como horizonte enfrentar diretamente a questão do periférico em engajamentos afetivos mais amplos sobre a cidade de Salvador – que me parecem guardar semelhanças com disputas em outras cidades (GONÇALVES; FARIAS; ANDRADE, 2020). O meu foco, naquela altura, foi discutir as

[153] Disponível em: https://www.facebook.com/events/1713443712204570/>. Acesso em: novembro 2020.

problemáticas de classe social conectadas à representatividade, na relação, evidente, com a música, que me permitiram argumentar que:

> Sustentar ou aceitar que a estrutura de poder econômico – tendo como premissa os territórios reduzidos a uma dicotomia [cidade alta e cidade baixa ou periferia e centro] – 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 (FARIAS, 2018, p. 94).

Embora questione tais essencialismos e reduções da periferia como uma suposta raiz de classe, acabo reiterando, sem problematizar, certos discursos de que Igor Kannário teria um "enraizamento" apenas material na relação com "o periférico" – ter crescido em bairros considerados periféricos. Há certamente outros elementos que conformam os engajamentos afetivos em torno do cantor de pagode como periférico ou "o príncipe do gueto", inclusive o próprio gênero musical. Ou seja, o periférico não distingue, de antemão, uma combatividade, uma luta por transformação, ou um conservadorismo. Vejo que os afetos mobilizados em torno do periférico não dizem respeito apenas à força da produção cultural proveniente dos territórios materiais, precarizados, em situação de abandono pelo Estado e até dos segmentos econômicos.

Em artistas como BaianaSystem, Attooxxaa, Larissa Luz, o periférico, na relação com os territórios e a música, organiza alianças e engajamentos afetivos como territorialidades mais abertas, contingentes e múltiplas. Nesse sentido, o periférico, como acionado pelo BaianaSystem e esses outros artistas que compõem a trama de afetos aqui mobilizada e construída, passa, certamente, pela dimensão material, afinal, há convenções materiais na organização da cidade (e exclusão) que dizem de modos de vida urbanos, geralmente profundamente desiguais, mas também pelo acionamento de territórios simbólicos e, sobretudo, pela produção de territorialidades em engajamentos afetivos nos vídeos musicais, formações discursivas e distintos e estratégicos diálogos com convenções audiovisuais. Percebo, então, uma ambiguidade do periférico, no sentido reforçador de desigualdades – que a organização material da cidade e o próprio termo configuram –, e também como uma reconfiguração afetiva (de poder e sentido) do periférico como aliança de grupos e pautas, muitas vezes, distintas, para a transformação de relações de poder opressoras.

Considero interessante, do ponto de vista da mobilidade, das ambiguidades, das conexões e heterogeneidades, a perspectiva de Haesbaert (2015) sobre o que intitula de espaços favelados ou periferias urbanas:

> Talvez territórios ambivalentes seja um bom nome para qualificar os espaços favelados, espécie de "territórios-entre" ou "transterritórios" que possibilitam ou mesmo alimentam o trânsito entre distintas territorialidades, do Estado e do não-

> Estado, do legal e do ilegal, do dentro e do fora. As favelas ou, em sentido mais amplo, as "periferias" urbanas, de certo modo, mais do que territórios-fronteira no sentido estrito de limite como simples apêndice ou fim, representam espaços liminares, tangentes ou mesmo sobrepostos (HAESBAERT, 2015, ps. 86 e 87).

Desse modo, a reflexão da periferia como territórios-entre ou transterritórios, conforme Haesbaert (2015), ajuda a adensar a discussão sobre periferia para além de manifestações culturais enraizadas somente materialmente – um termo problemático, por si só, nas culturas contemporâneas com complexas dinâmicas territoriais. Tal compreensão de periferia enfatiza, sobretudo, um lugar de aliança – por condições diferentes de precarização – e de possibilidades de mudança cultural com base em trânsitos, vínculos temporários, mobilidades que, amiúde, não se reduzem aos enquadramentos estigmatizantes e conservadores da periferia, por exemplo, como violência e desordem.

Em relação à música, Pereira de Sá (2019) chama a atenção para dois movimentos que ocorrem em torno da intitulada música popular periférica:

> [...] tratam-se, como já apontamos, de gêneros que, para além da diversidade sonora, melódica e rítmica, carregam o estigma de "música sem qualidade", "de mau gosto", "comercial" ou "sem conteúdo", ao serem avaliadas pelo crivo da crítica oriunda da MPB; e que trazem marcas de sua origem territorial ligadas às periferias e/ou interior do país (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 23).

Entre as tensões que envolvem a categorização, há uma desvalorização, uma distinção do periférico como algo menor, por exemplo, em relação à MPB, o que reproduz relações de poder desiguais e preconceitos, ao tempo em que essas manifestações culturais também são cristalizadas no território (periferias das cidades e interior do país). Além da construção de ideias como baixa qualidade, homogeneização e alienação (PEREIRA DE SÁ, 2019), vejo uma tentativa de enquadrar os gêneros e produções musicais consideradas periféricas como despolitizadas. O que ocorre, no entanto, é que esses próprios processos envolvendo o periférico, inclusive na relação com a circulação em ambientes digitais (PEREIRA DE SÁ, 2019), são políticos. Tal constatação me leva a questionar: o que está em jogo ao vincular o periférico ao alienado ou à baixa qualidade?

Por um lado, me parece que esses discursos, elitistas, visam reproduzir estigmas e valores para a manutenção de estruturações de poder (de classe, raça, gênero, por exemplo, na relação com a música). Mas há também uma reiteração da ideia de periférico como algo isolado ou originário de um território definido. Ou seja, um discurso que, quando reduzido à dimensão física e material, em vez de gerar mobilidade, delimita e imobiliza – mesmo com o evidente crescimento de gêneros musicais em listas de vídeos musicais mais vistos no Brasil, como demonstrado por Pereira de Sá (2019). É preciso retomar, então, a ideia de território-fronteira não como aquilo que separa, mas enquanto algo que atravessa, uma sobreposição,

um *entre* (HAESBAERT, 2015). Em outras palavras, a periferia em sua dimensão organizadora, agenciadora, mobilizadoras de engajamentos afetivos em torno da música, capazes de gerar tanto identificações, como desidentificações, sobre gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero de maneira entrecruzada.

Tal processo fica evidente na trajetória de um grupo de pagode como Attooxxaa, formado por Rafa Dias (DJ e produtor musical), Osmar Oz (voz, letras e percussão), Raoni Knalha (voz e letras) e Wallace Chibata (guitarra), ou um rapper como Baco Exu do Blues. Ambos, em suas trajetórias, constroem discursos, em entrevistas, postagens em suas páginas em redes sociais *online* e vídeos musicais, de combate ao racismo, de questionamento de desigualdades territoriais e valorização das alianças afetivas em torno da periferia para a transformação de estruturações de poder excludentes. No caso de Attooxxaa, especificamente, a periferia aparece como central, enquanto territorialidade, na própria apresentação da banda:

> A convergência entre sons ecoados intuitivamente pela periferia do mundo, em contraponto com o estudo sobre as frequências que estimulam o corpo a mexer-se em ritual, são as bases das quais Rafa Dias, cabeça do projeto, externa em seu DNA musical. O acesso a esse DNA começa pelo epicentro musical do mundo |>África<| e se espalha em uma rede de bits |0<>1| por todo o globo, cooptando informações e fundindo-se à vanguarda dos beats (ATTOOXXAA)[154].

As *performances* da banda e do público, o movimento dos corpos nos shows como ritual, são articuladas aos sons da "periferia do mundo" e à África e destacadas no discurso da banda. Ou seja, a *performance*, junto à territorialidade e ao som, no vínculo com o pagode e o eletrônico, são conformados como engajamento afetivo na relação com as territorialidades periféricas. Há também, na trajetória do grupo, a construção e mobilização de engajamentos afetivos de disputa da associação entre o pagode, o machismo e a misoginia, como na matéria *Pagode do Futuro*[155], publicada no A Tarde:

> Para quem ouviu a música baiana tipo exportação que foi produzida nos anos 1990, tudo continua muito familiar: pouca roupa ainda tortura quem assiste às bundas tesas que as moçoilas ostentam e encostam nos calcanhares. Um ouvido atento, entretanto, percebe que as mulheres não são mais descritas como pedaço de carne saboroso e passivo (RIZÉRIO, 2017, A TARDE).

Vale assinalar que diversas matérias têm questionado e denunciado o machismo e a opressão às mulheres no pagode. Evidentemente, tal processo não é exclusivo ao gênero musical, porém, aparentemente se tornou, na última década, mais discutido em jornais, sites jornalísticos e entre artistas e fãs. O vídeo musical *Machista Não Tem Vez*, da cantora de pagode A Dama, com quase quase 2 milhões de visualizações, permeia esse fenômeno. No

[154] Disponível em: < https://www.facebook.com/attooxxa/ >. Acesso em: novembro 2020.
[155] Disponível em: < https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1880397-pagode-do-futuro>. Acesso em: novembro 2020.

caso do Attooxxaa, diversas matérias apontam para o enfrentamento de práticas machistas no pagode[156] e, ao mesmo tempo, para a relação com a periferia, ainda na reportagem de Risério (2017): "protagonistas da periferia"; "'O pagodão da periferia bruta é o que impressiona. A Àttøøxxá pegou aquela mesma música com letras que chocam, tirou a agressão e mostrou um som altamente apreciável', sustenta Petti", fala na matéria o música Anderson Petti, do grupo Duo Ba-Vi, faz pagode instrumental. Já o jornalista e crítico musical Luciano Matos afirma na matéria: "'[...] eles são o novo BaianaSystem. [...] Há muito tempo não havia nada de novo no Carnaval. O Baiana abriu caminhos, se consolidou, e agora a Àttøøxxá pode e vai ocupar esse espaço também'" – reiterando tanto as potentes relações com as reconfigurações do Carnaval, como lógicas policialesca de linha de influência e enquadramento presentes na autointitulada crítica. Em outra matéria, sobre o show de Attooxxaa com o rapper Rincòn Sapiência, tal formação discursiva é reforçada na relação com a política e a *performance* do público:

> [...] o Àttooxxá conquistou um grande público feminino ao longo dos anos [...] Com o tempo, elas perceberam nas apresentações do grupo que podiam dançar com liberdade, sem importunações machistas, qualquer tipo de reprovação ou hiperssexualização. O uso do corpo como política, sobretudo para as mulheres negras, portanto (OLIVEIRA, 2019, Scream & Yell).

Percebo que o estabelecimento de ligações entre periferia, pagode e combate ao machismo presente na reportagem, a partir do Attooxxaa e do acionamento do BaianaSystem, não se dá apenas pelo território material. As casas e espaços de show nas quais os artistas circulam não são localizadas em bairros associados à periferia, como o Pelourinho ou o Rio Vermelho. A periferia ganha, nos discursos, uma dimensão de territorialidade, como modo de engajamento afetivo, por meio do gênero musical (e a conexão do pagode com a intitulada periferia), das disputas sobre desigualdades e opressões na cidade. Paralelamente, a esfera simbólica dos territórios, a exemplo do Pelourinho da resistência dos blocos afro, do Carnaval pipoca em contraposição à segregação das cordas, traz um componente de organização de afetos e mobilização de engajamentos afetivos e territorialidades mais abertas e múltiplas dessas vinculações – pagode, periferia e identificações étnico-raciais e de gênero. Isso aparece no uso de gírias em postagens nas suas páginas em redes sociais *online*: "mete dança", "vamos descer daquele jeitaum"; "meter dança na laje"; "pivete brabo" e outras[157].

No entanto, tais construções, quando relacionadas à periferia, ao machismo no pagode e à indústria do Carnaval, também geram questionamentos, a partir de ambiguidades na trajetória, de seguidores e fãs em relação ao Attooxxaa, como acontece com o BaianaSystem

[156] Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/conheca-o-coletivo-attoeoexxa-autor-do-hit-popa-da-bunda/>. Acesso em: novembro 2020.
[157] Disponível em: <https://www.facebook.com/attooxxa/>. Acesso em: novembro 2020.

(FARIAS, 2018). Em 2017, o grupo lançou, em parceria com o Psirico, grupo de pagode vinculado à indústria do Carnaval e que desfila frequentemente em blocos com cordas, uma versão da música *Popa da Bunda* em vídeo musical no canal FitDance – a mesma faixa mencionada por Rizério (2017) como empoderadora das mulheres, relacionando o "duplo sentido", convenção atribuída ao pagode, à *performance* na dança e ao gênero musical[158]. Seguidores e fãs do Attooxxaa questionaram a banda, em sites de redes sociais, tanto pela parceria com o Psirico, como pelo conteúdo da letra da música, considerado, por alguns, machista. O trecho mais questionado é o refrão: *"Eu não tô nem aí / Tô afim de olhar / Olha a popa da bunda / Olha a popa da banda*".

No vídeo musical[159] postado no canal da banda, os integrantes da banda estão dançando com uma mulher em uma pista de dança. Uma seguidora critica "Um ritmo tão massa desses, com uma letra lixo dessas.." (S16), enquanto um outro apresenta uma resposta machista, "Ela nao tem bunda, tem uma tabua no lugar" (S17), o que revela diferentes engajamentos afetivos mobilizados na relação com o gênero musical. Há críticas ao Psirico – "uma banda falida que não lança sucesso e quer ibope com as pérolas dos outros" (S18) e até uma proposta de mudança na letra, que é acatada pelo perfil do grupo no YouTube. O S19 comenta "Se mudasse pra 'não to nem aí, to afim de mostrar', era a melhor do ano", reivindicando o sujeito no feminino, e a banda responde "Fica a vontade pra cantar assim, pai!!!Somos a favor!!!" (ATTOOXXAA). O S19 chega a complementar o comentário: "[...] com tanta mina q é assediada por cara que fica encarando ou coisa pior [...] sinceramente da uma cortada na brisa dessa forma.".

Simultaneamente às pertinentes críticas à banda a partir da letra, que, de fato, suscita práticas machistas a partir de um olhar objetificador das mulheres, e da parceria com o Psirico, seguidores também cobram mais ativismo da banda, com base em sua construção discursiva sobre a periferia e as conexões com o pagode e questões de gênero: "faltou um ativismo social, ja tem gente demais falando de bunda na música brazuca!" (S20). O Attooxxaa, ao passo que expressa territorialidades para a mudança de valores por meio do acionamento do periférico conectado ao pagode e às questões de gênero, também mobiliza engajamentos afetivos de crítica na relação com a indústria do Carnaval – e as práticas

[158] Trecho da matéria: "Mas elas gostam de causar com o seu shortinho/ Muitos acham até vulgar o seu perfil/ Elas gostam, elas gostam, elas gostam", diz a letra, botando as minas como sujeitas, finalmente." (RIZÉRIO, 2017).
[159] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=GML2hqr-31s>. Acesso em: novembro 2020

machistas já explicitadas aqui –, com o Psirico[160], vinculado ao Carnaval-negócio, e também de cobrança de um ativismo político do grupo. Porém, o grupo, em seus posicionamentos em entrevistas e nas respostas aos seguidores nos comentários no YouTube, demonstra abertura para dialogar com o público sobre tais questões, como mostra entrevista, no jornal Correio[161], em que Rafa Dias afirma: "Eu não me tiro do machismo. Nós, da banda, estamos em mudança junto com o planeta. *Popa da Bunda* surgiu exatamente porque queriam invadir o espaço de uma menina no nosso show" (FLEUR, 2018).

Na trajetória de Baco Exu do Blues, rapper soteropolitano, as questões, que permeiam a periferia a partir dos eixos afetivos dos gêneros musicais e das identidades, seguem um caminho distinto. O jovem artista, nascido em 1996, é frequentemente enquadrado como uma renovação no rapper brasileiro, ao lado de outros nomes como Diomedes, com quem fez a parceria no lançamento de *Sulicídio*, o mineiro Djonga e o carioca BK[162]. Em pouco tempo de trajetória, Baco, como é mais conhecido, teve uma rápida ascensão de visibilidade nacional, recebeu o prêmio de melhor disco brasileiro do ano, com *Bluesman* (2018), da Revista Rolling Stone Brasil e o vídeo musical homônimo ao álbum conquistou o Grand Prix na modalidade Entretenimento para Música, em Cannes Lion (2019). Nesse seu segundo disco, o gênero musical blues é posto em diálogo com o rap a partir de um histórico de resistência da população negra, em processos de diáspora mundo afora, e ligações com contextos e lutas políticas. O disco começa com um sample de um bluesman, Muddy Waters, da música *Mannish Boy*, e em seguida um texto entoado por Baco:

> Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos rico / O primeiro ritmo que tornou pretos livres / Anel no dedo em cada um dos cinco / Vento na minha cara eu me sinto vivo / A partir de agora considero tudo blues / O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues / O funk é blues, o soul é blues / Eu sou Exu do Blues / Tudo que quando era preto era do demônio / E depois virou branco e foi aceito eu vou chamar de blues / É isso, entenda / Jesus é blues / Falei mermo. (BACO EXU DO BLUES, Bluesman, 2018).

No trabalho, Baco constrói disputas em torno do blues, a partir do rap, como uma espécie de gênero musical pioneiro na resistência política contra opressões raciais no mundo. Daí tece conexões com o samba, o rock, o jazz, o funk, o soul. Cita, nos títulos das faixas e nas próprias letras, nomes contemporâneos do rap, como Jay-Z, e do blues, como BB King, além de se auto-intitular o *Kanye West da Bahia*. É nítido, em sua trajetória, engajamentos

[160] Fãs questionaram uma suposta apropriação oportunista do Psirico e mesmo do cantor Léo Santana à música do Attooxxaa.
[161] Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/de-vento-em-popa-tudo-sobre-bunda-na-musica-no-carnaval-e-na-moda/>. Acesso em: novembro 2020.
[162] Disponível em: <Disponível em https://portalrapmais.com/a-triade-negra-revolucionaria-djonga-baco-exu-do-blues-e-bk/>. Acesso em: novembro 2020.

afetivos organizados por meio das inter-relações entre música e territórios (sejam eles para construção de territorialidades afro-diaspóricas, afro-baianas ou afro-brasileiras de mudança de relações opressoras), articulando eixos afetivos dos gêneros musicais e das identidades étnico-raciais. Ao mesmo tempo, o rapper cita personalidades negras, como o ex-presidente dos Estados Unidos Barack Obama e enfatiza trajetórias de sucesso financeiro e de poder, destacando elementos de consumo, como a marca Nike e lugares de distinção, como o museu do Louvre (ARRUDA, 2019). Em pesquisa sobre o disco *Bluesman*, Arruda (2019) afirma, com base em uma análise estética e semiótica, que a construção de sentido em Baco dialoga com "uma ética pós-colonial, girando em torno da questão racial negra" (ARRUDA, 2019, p. 10), e explica que tal caminho é construído em uma estética provocadora e que busca transformar representações, a exemplo de Jesus Cristo e do próprio Exu, entidade do Candomblé. Segundo o autor, tecendo relações entre o rapper, Elza Soares em enunciações como *Deus é Mulher* e Linn da Quebrada em frases como deus é gay: "quando Baco fala que é um ritmo, que ele próprio é o blues, que o blues é tudo o que era preto e do demônio e que quando virou branco se tornou aceito, que Jesus é blues – [...] está implícita a mensagem Jesus é negro" (ARRUDA, 2019, p. 10).

É interessante perceber as disputas representação e as estratégias discursivas, estéticas e políticas de Baco, enquanto engajamento afetivo, que constrói mapas de importância e ecologias de pertencimento (tanto na luta antirracista, como no discursos sobre trajetória de sucesso, o destaque para o consumo e a representatividade, como nas citações de personalidades negras. Frequentemente, Baco é enquadrado como uma espécie de rapper cosmopolita, que dialoga com referências estrangeiras, sobretudo norte-americanas, como Beyonce, Kanye West, Jay-Z, Barack Obama, o artista Jean-Michel Basquiat[163], ou, como nomeia Arruda (2019) do norte rico do globo. Por outro lado, acredito que, para além desses discursos de Baco, voltados para o consumo e a representatividade (quase numa defesa da representatividade dentro das lógicas capitalistas), um dos lugares de potência da sua trajetória é a organização e mobilização de engajamentos afetivos de seguidores, jornalistas e outros músicos, como o rapper Vandal, na relação com a periferia e as questões identitárias.

Assim, com base na observação da trajetória de Baco Exu do Blues, vejo que as suas construções discursivas – em entrevistas, músicas, produções audiovisuais, como *Bluesman* – embora associadas a uma esfera territorial mais ampla das lutas antirracistas que seguem o caminho da representatividade (notadamente em espaços de consumo e poder), são

[163] Disponível em: < https://medium.com/neworder/baco-exu-do-blues-bluesman-cannes-65a66cfc9f9c; https://www.culturagenial.com/bluesman-baco-exu-do-blues/>. Acesso em: novembro 2020.

frequentemente problematizadas por seguidores a partir de uma relação com o rap e a cidade de Salvador. Até mesmo uma página no Facebook intitulada *Gostava mais do Baco quando ele era baiano*[164], com mais de 16 mil curtidas, foi criada com o mote do suposto afastamento do artista do contexto de Salvador. Além disso, seguidores, tanto na página no Facebook, como em comentários em vídeos no YouTube, afirmam que há incoerências no seu percurso, a partir do apontamento de transformações nas sonoridades dos discos e ligações com a periferia, e questionam uma suposta falta de vínculo com a quebrada, com a cena de rap de Salvador e enquadram o artista como "playboy" que "estudou em colégio particular"[165]. Tais temas também permeiam enquadramentos do seu "novo público" como branco, diferentemente dos fãs, ao que se infere, com raízes na periferia do início da sua trajetória.

Figura 28: meme publicado da página *Gostava mais quando do Baco quando ele era baiano*, no Facebook

A exemplo da figura acima, memes sobre a mudança do público de Baco entre 2016, quando lançou a música *Sulicídio* e preparou o lançamento do primeiro disco, *Esú*, e postagens de definição de sua classe social podem ser visualizadas na página referida. Em uma delas, o administrador publicou o seguinte texto: "A galera acha que eu zoou o Baco

[164] Disponível em: <https://www.facebook.com/bacoexudobluess >Acesso em: novembro 2020.
[165] Disponível em: <https://www.facebook.com/bacoexudobluess/posts/620360251847734>. Acesso em: novembro 2020.

porque ele ficou rico kkkk e mal sabem que ele já era rico antes do rap"[166]. Em resposta, um seguidor comenta, "ele eh boy?" (S20) e outro responde: "simm, a familia dele mora em bairro nobre e tem boas condições" (S21). Enquadramentos como "favela gourmet" (S22) e "Fake Life Style Favela" (S23) também aparecem nos comentários.

Tais engajamentos afetivos de seguidores (fãs, ex-fãs e *haters* de Baco) me levam a duas questões. A primeira diz respeito à raiz de classe como definidora da combatividade e da potência de mudança cultural. A representatividade (de classe) do rapper é questionada devido à questão de classe social, na relação com o gênero musical. Penso, então, que sustentar ou aderir ao discurso de que a atual estruturação de poder econômico – tendo, ainda, os territórios reduzidos ou simplificados numa dicotomia (nós e eles, é ou não é da quebrada, periferia e elite) – define a representatividade (territorial e de classe), o gosto do público e o rap autêntico também implica em assumir – numa outra via, diferentemente do consumo – a lógica dominante (capitalista, de divisão em classes com lugares e papéis) como a única possível. Associa a legitimidade no gênero musical à classe social e ao território material[167]. Nesse caso, reduz as possibilidades de luta por transformação dessa própria estruturação de poder desigual e reconhece, de antemão, a derrota e a impossibilidade de mudança.

Por outro lado, tais engajamentos afetivos de Baco e de seguidores reforçam a compreensão da periferia como organizadora e mobilizadora de territorialidades que deixam ver formas de luta e valores na relação com a música, num sentido amplo, classe social, gêneros musicais e também identificações.

As disputas afetivas de seguidores em torno da trajetória de Baco, que entrelaçam e atravessam o tema da periferia por meio do eixo dos gêneros musicais e das identificações étnico-raciais, também permeiam relações com identidades de gênero. Em músicas, declarações em entrevistas, Baco relata processos pessoais difíceis que viveu no período de maior ascensão e visibilidade, como depressão, falta de auto-estima e até mesmo um desejo de desistir da música[168].O rapper apelida os seus fãs de "facção carinhosa", evidenciando um engajamento afetivo que confronta a associações entre o rap e a facção do crime, associada ao

[166] Disponível em: <https://www.facebook.com/bacoexudobluess/posts/458376501379444>. Acesso em: novembro 2020.

[167] É interessante perceber que o próprio título da página *Gostava mais do Baco quando ele era baiano* expressa a contradição no engajamento afetivo que essencializa as relações com o território material, uma vez que assume a possibilidade de Baco não ser mais baiano e constrói a Bahia como territorialidade de luta – já que Baco era combativo, autêntico no rap quando "era baiano".

[168] O músico trata desses temas nas letras de músicas como *Queima minha pele*, de *Bluesman* (2018), e *En tu mira*, de *Esú* (2017), e em entrevistas publicadas em jornais e sites sobre música, a exemplo da matéria *Baco Exu do Blues se abre sobre depressão: "Você aprende a conviver com ela"*. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/12/baco-exu-do-blues-se-abre-sobre-a-depressao-voce-aprende-a-conviver-com-ela/>. Acesso em: dezembro 2020.

controle da mobilidade em favelas e bairros em situação de precariedade. O tema da violência, a propósito, é recorrente em trabalhos de grupos como Racionais MC's e rappers como Sabotage e Djonga, enquanto denuncia da realidade desigual de comunidades consideradas periféricas. Ou seja, Baco se aproxima de um tema que é frequente no rap, seja como relato de situações em favelas, seja na crítica e denuncia à violência policial e do Estado. Na relação com os engajamentos afetivos e as territorialidades, é possível pensar em violências (no plural), para além da dimensão física ou relacionada ao crime (MATOS, 2020), como expressão de estruturações e relações de poder diversas (de classe social, étnico-raciais, de identidade de gênero).

Acontece que, os engajamentos afetivos de Baco na relação com os seus fãs, a facção do crime é reconfigurada em outras territorialidades na relação com o rap, com a periferia, em ideias de carinho, cuidado. Quando chama os seus fãs de "facção carinhosa", vale-se do termo recorrente no rap[169]. Tal ideia de facção carinhosa, em Baco, também aparece aliada a engajamentos afetivos que, a partir dessas conexões violência e periferia, articulam os eixos dos gêneros musicais e das identidades de gênero. Na letra da música homônima à expressão *Facção Carinhosa*, o rapper afirma: "*Nóis é punk, nóis é rap / É funk, é o que quiser / Nóis é punk, nóis é rap / É funk, é o que quiser / Na minha rapeize, homem e mulher / Faz o que quiser, faz o que quiser*". Essa construção é reforçada por seguidores que comentam em vídeos, músicas e entrevistas em seu canal no YouTube e perfil no Instagram, valendo-se de expressões como "ursinho carinhoso".

Ao tempo que Baco aciona afetos sobre a violência, ligados ao rap, em músicas e na relação com os fãs, possibilita uma reconstrução dessas relações. Afinal, há uma associação, estigmatizante, preconceituosa e opressora, entre masculinidade jovem e negra e violência em territórios em situação de precariedade. Enquadramentos racistas que sustentam, inclusive, práticas de violência policial. Junto com a questão da violência, o rapper trata de temas de amor[170], contrapondo-se, em alguma medida, a uma linha seguida no rap de afirmação da autenticidade na abordagem textual de questões relacionadas à dureza da realidade nas chamadas periferias das grandes cidades – e, se possível, com experiência de causa.

Paralelamente, seguidores cobram, tanto na página *Gostava mais quando do Baco quando ele era baiano*, como em vídeos musicais postados no canal de Baco no YouTube,

[169] O termo facção, aliado à denúncia da violência e do crime, é frequente em letras de rap e dá nome a um dos grupos de maior expressão do gênero musical no Brasil, Facção Central.

[170] Letra da música *Queima minha pele*, de *Bluesman* (2018): "Não sou homem com quem você sonhava / Mas queria ser o homem com quem você sonhava / Eu engoli minha vaidade pra dizer / Volta pra mim / Mesmo sabendo que você me faz tão mal".

uma maior agressividade de Baco no rap. São recorrentes críticas de seguidores direcionadas à Baco por fazer "música de amor" ou "love song para adolescente", em vez de músicas cortantes, diretas e agressivas: "Logo menos o Baco lança uma love song para adolescente chorar e usar como legenda de foto"[171]; "Baco depois de gravar uma love song e ganhar o dinheiro da classe média alta"[172].

Quando o artista lançou a faixa *BlackStreetBoys*[173], em 2019, seguidores, no setor de comentários da publicação, logo vincularam as "love songs" aos fãs e ao público considerados brancos. Na lógica exposta, apenas as músicas "com poesia de escória" seriam representativas da população negra por supostamente expressarem concretamente a realidade de opressão. A música *BlackStreetBoys* foi celebrada como uma exceção às "love songs": "Baco raiz. Pqp, até enfim nada de love song pra adolescente. Que continue assim" (S24); O público branco que o baco alcançou vai ficar bravinho ouvindo esse tipo de rap, se acostumaram com lovesongzinha, e não com poesia de escória" (S25). Ocorre que a faixa apresenta versos desrespeitosos e machistas, em que o rapper afirma "d*epois que Jay-Z ficou estéril / Beyoncé me ligou perguntando se eu doo sêmen*". Enquanto fãs de Jay-Z e Beyoncé e do próprio Baco criticaram a letra, aqueles que, em geral, defendem a "poesia de escória" e rechaçam as "love songs", aprovaram[174]. Não me parece fortuito que as disputas afetivas pela associação entre rap e agressividade, numa perspectiva essencializada, defenda letras com discursos machistas ou transfóbicos – como *Sulicídio*, em que utiliza, de forma pejorativa, o termo "traveco – com a justificativa da "poesia de escória". Em entrevista no Conversa com Bial, afirmou que não canta mais a música pelo discurso preconceituoso.

Em meio a essas questões e disputas afetivas sobre o seu trabalho, Baco lançou, junto com o rapper Shan Luango, uma música intitulada *LoveSong*, em resposta aos seguidores que criticam as "love songs" cobram a tal da "poesia de escória". Na letra, diz: "*Esses cara só atua / Tenho só 1,70 e cês não conseguem chegar a minha altura / Foda-se seu lean o lean que eu curto é Linn da quebrada / MC ruim bote o capacete só vou na pedrada / [...] Eu nunca corri / Nem dos polícia com arma e farda*". O lançamento retoma, de certa forma, uma linha de trabalho com rimas mais diretas, menos melódicas, porém reconfigura a ideia de "poesia de escória". O rapper responde aos seguidores que rejeitam as love songs e, ao mesmo

[171] Disponível em: <https://www.facebook.com/bacoexudobluess/posts/448588165691611>. Acesso em: novembro 2020.
[172] Disponível em: <https://www.facebook.com/bacoexudobluess/posts/451665812050513>. Acesso em: novembro 2020.
[173] Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=J9r7IGLEfHw&list=RDJ9r7IGLEfHw&start_radio=1&t=0>. Acesso em: novembro 2020.
[174] Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/2077703-rapper-baiano-e-criticado-apos-citar-beyonce-em-musica >. Acesso em: novembro 2020.

tempo, tece alianças afetivas com Linn da Quebrada, ativista e artista transgênero que, em seus trabalhos, dialoga com o funk e o rap.

Ao denunciar o racismo e tensionar um imaginário masculino no rap, Baco se coloca ao lado daqueles que sofrem com opressões e desigualdades sociais e territoriais. Porém, há uma adesão questionável do próprio Baco à visão de representatividade pelo consumo e o sucesso individual. Me chamou a atenção, em um show em 2019, no bairro do Comércio, em Salvador, o discurso do rapper em relação a esses aspectos. Baco listou quantas pessoas empregava, naquele momento, e afirmou que a maioria seria negra. Me parece que estava em jogo uma afirmação do sucesso econômico individual como forma de mudança, tratada e celebrada como garantida, de relações de poder racistas e desiguais – o que reproduz a ideia de que a esfera econômica ("o sucesso"), por si só, garante a transformação de estruturações de poder que envolvem processos culturais, históricos, políticos e sociais. No seu próprio acionamento e identificações com personalidades como Barack Obama, em *Bluesman*, e também Kanye West, em *Kanye West da Bahia* – o primeiro, ex-presidente dos Estados Unidos, e o segundo, rapper que apoiou publicamente o presidente conservador, racista e xenófobo Donald Trump, também estadunidense, durante a campanha presidencial. Me parece que há também um engajamento na direção de posições meritocráticas de superação de racismos, esvaziando a dimensão coletiva, estrutural, de totalidade das violências e opressões.

Ao mesmo tempo, a periferia ou a quebrada é acionada nos engajamentos afetivos como territorialidades em torno de Baco de maneira articulada aos eixos dos gêneros musicais, por meio do rap, e das alianças, através de problemáticas associadas às masculinidades negras. Há, numa via, uma reivindicação de que a experiência de classe e no território material periférico define a autenticidade no gênero musical e, portanto, deve ser um critério (essencializado) ou um pré-requisito das identidades autênticas e combativas no rap em Salvador. Por outro lado, os próprios engajamentos que colocam a Bahia como o periférico (já que Baco supostamente "era baiano" e "deixou de ser"), consideram a dimensão simbólica do território e constrói territorialidades – o que revela, mais uma vez, a fragilidade da essencialização de classe e territorial-material. Mais problemático ainda, nesse lógica, é a constituição do sujeito negro e de classe baixa atrelada, de forma dada, a um território precarizado. O que está em jogo não é só o pressuposto que opera na construção de legitimidade (no gênero musical, na classe social e nos territórios), como também os modos de engajamento afetivo e identitário. Acredito que é necessário questionar em que medida essa vinculação de origem é construtiva para a transformação dos lugares de opressão

territorial, étnico-racial e de gênero e, simultaneamente, para a articulação de lutas, por meio de alianças afetivas e territorialidades, de outros contextos possíveis.

2.3.5 Territorialidades e imaginação: apropriações espaciais e multiplicidades

Como venho argumentando, os engajamentos afetivos, como territorialidades, que articulam gêneros musicais e identidades, podem deixar ver e agenciar tanto relações mais abertas e múltiplas, como caminhos mais fechados, formações discursivas amparadas em regimes de verdade, que retomam discursos de origem (FOUCAULT, 2014), concepções que reduzem o território a sua dimensão física, zonal (HAESBAERT, 2014), de classe ou que consideram as dinâmicas econômicas, numa lógica causal, como determinante a priori. Podem oscilar, inclusive, entre esses trajetos de disputas. Nesse sentido, tenho apresentado, aqui, uma "reconstrução particular" do contexto musical em Salvador, entre 2015 e 2020, com base em meus afetos e nos engajamentos afetivos (em torno) de artistas, acionados, a todo tempo, no trabalho. O meu olhar analítico para os processos audiovisuais, formações discursivas, *performance*, tem como horizonte a potência ou as condições de possibilidade de mudança cultural, dos vínculos entre a música e os territórios e de relações opressões e desiguais.

Neste tópico, discuto como territorialidades e imaginação se conformam a partir de vídeos musicais em rede, *performances* e discursos que expressam e motivam engajamentos afetivos sobre a cidade e o Carnaval. Dito de outra maneira, enfrento a questão de como a cidade e o Carnaval se configuram como territórios que organizam afetos e disputas a partir da imaginação (APPADURAI, 1996, 2013) como territorialidade. Tomo como foco o trio elétrico *Respeita as Mina*, da Secretaria de Política para as Mulheres, financiado pelo Governo do Estado, e as *performances* do BaianaSystem e do seu público em shows e no Carnaval. Nesse sentido, vejo possibilidades de reconfigurações de imaginários sobre a cidade e o Carnaval a partir dos afetos mobilizados nos vídeos musicais em redes que envolvem discursos e *performance*, por exemplo, do BaianaSystem e dos seus fãs, em espaços de shows e no Carnaval, que motivam afetos e questionamentos sobre o perfil do público. Ou de Luedji Luna no projeto Aya Bass – que, no próprio nome, referencia as yabás, orixás femininas, – expondo afetos que articulam ancestralidade, gêneros musicais e identificações, em suas entrevistas nas quais afirma a centralidade das questões étnico-raciais e de gênero na cidade no seu trabalho, e em *performances* no trio *Respeita as Mina*.

O corpo, nesse sentido, ganha uma centralidade em seus imbricamentos com os territórios. Uma relação que parece, de certa forma, óbvia, afinal, o corpo convoca territórios, como nas ligações com os espaços de vida (HAESBAERT, 2020). Mas o corpo também

constitui e é investido de relações de poder (FOUCAULT, 2013). Penso o corpo aqui a partir das heterogeneidades (identificações, desidentificações), conexões (alianças afetivas) e multiplicidades (contingências e aberturas de relações) nos engajamentos afetivos em torno das relações entre música e território. Como sublinha Haesbaert (2020), o desenvolvimento da concepção de corpo-território, no debate geográfico, tem uma forte ligação com as formas de lutas das mulheres e dos povos indígenas na América Latina por transformação de relações de poder.

> Trata-se de grupos cuja existência se deve a essa relação indissociável de seus corpos/afetos com os espaços de vivência cotidiana, rompendo, relacionalmente, com a visão dicotômica entre materialidade e espiritualidade, sensibilidade e consciência, natureza e sociedade e, obviamente, corpo e espírito (HAESBAERT, 2020, p. 87).

As conexões entre corpos e territórios, na relação com a música, podem expressar e mobilizar afetos e, ao mesmo tempo, se constituir como modos de engajamento estratégicos por transformação de imaginários e também de estruturações de poder opressoras e desiguais a partir de acionamentos de valores. Como explicitei, baseado em Haesbaert (2014), os territórios envolvem, sempre, um entrelaçamento com as dinâmicas e estruturações do poder. Em um show ou numa produção audiovisual, o corpo convoca *performances*, valores e também manifesta escutas conexas (JANOTTI JUNIOR; ALMEIDA, 2015).

Nos shows e na escuta de BaianaSystem, Larissa Luz e Attooxxaa, observo que os sons graves estabelecem relação com o corpo e a dança. No caso da primeira banda, é frequente os músicos pedirem ao técnico de som, como uma espécie de ritual para aumentar as frequências mais baixas[175] e a altura. Há, nessa *performance*, a exposição de estreitas ligações com o reggae e dub (na marcação do contrabaixo) e também o eletrônico (nas explosões do grave nos momentos de maior intensidade da música). As *performances* relacionadas a esses gêneros são reconhecidas por esses aspectos, que, por sua vez, se relacionam à dança. A própria cultura do *soundsystem*, aludida aqui como central na proposta do BaianaSystem, é associada à intensidade do volume e ao grave – os paredões de caixas de som de enorme potência erguidos nas ruas dos centros urbanos são valorizados, conjuntamente com a dança ao redor dessas aparelhagens. Escutei diversas vezes, em shows do grupo, o cantor Russo Passapusso entoando: “quando o grave bateu eu quase desmaio”.

Junto com esse aspecto do grave, os rituais das rodas formadas pelo público e a utilização de máscaras, distribuídas nos shows, compõem a *performance*, ritualizadas e reiteradas por fãs nos shows e no Carnaval (como mostra figura abaixo).

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

Figura 29: público do BaianaSystem com ritual das máscaras durante o show[176].

A dimensão do corpo, a partir da *performance*, materializa discursos, expressa afetos, lugares, imagens, e imaginações. Revela, ao mesmo tempo, um caráter coletivo para o público e dialoga com imaginários associados às fantasias de Carnaval, mas por meio de uma outra configuração – que inclui engajamentos afetivos por transformação da cidade (partida), dividida, segregada e também expõe alianças afetivas nas heterogeneidades para lutas contra opressões étnico-raciais e de gênero. Os desenhos remetem tanto à identidade visual da banda (FARIAS, 2018), como uma espécie de *branding* publicitário, como também às carrancas e aos caretas das festas populares, que povoam o imaginários (de proteção, força e resistência) na cidade e também no interior da Bahia. Dessa forma, territorialidades são construídas, nos engajamentos afetivos, a partir das *performances* da banda e do público nos shows e em vídeos musicais postados no canal do YouTube do grupo e em perfis de fãs, como o Revolucionários[177], no Instagram.

No trio *Respeita as Mina*, o corpo, como um ritual nas *performances*, expressa também um caráter afetivo nos cartazes, camisetas e bandeiras com frases, a exemplo de "lute como uma nordestina", "respeita as mina", levadas pelo público – que aludem à Mudança do Garcia, reconhecida pelos protestos de movimentos sociais durante o festejo – e também nas tatuagens provisórias do público com frases "não é não" de denúncia ao machismo, o assédio e demais formas de violência de gênero.

No vídeo institucional *Respeita as Mina 2019*[178], feito pela agência Movida e divulgado pelo Governo do Estado, sobre o desfile no terceiro ano consecutivo, dessa vez no circuito Barra-Ondina do trio Respeita as Mina, em 2019, com o projeto Aya Bass, destacam-

[176] Imagem divulgada na página do BaianaSystem no Facebook.
[177] Disponível em: < https://www.instagram.com/revolucionariosbs/>. Acesso em: dezembro 2020.
[178] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ajUqYin2-Mk>. Acesso em: dezembro 2020.

se o eletrônico das sonoridades e o samba-reggae junto com mensagens contra as violências de gênero e de orientação sexual. A produção reitera convenções do gênero audiovisual, como os cortes rápidos, os enquadramentos aéreos e entrevistas, na ordem, com a Secretária de Políticas para as Mulheres, Julieta Palmeira, e também das artistas e do público. Larissa Luz, integrante do Aya Bass, afirma a sua admiração por Xênia França e Luedji Luna, construindo ecologias de pertencimento e mapas de importância na relação com a música e os ativismos: "sou fã [delas] enquanto mulheres, artistas, ativistas". Uma das músicas apresentadas no vídeo é *Depois que o Ilê passar*, em homenagem ao bloco afro Ilê Aiyê, e *Gira*, música de Larissa Luz que aciona, na letra, religiosidades afro-brasileiras e a ancestralidade negra, como territorialidade que propõe imaginações e multiplicidades para o Carnaval.

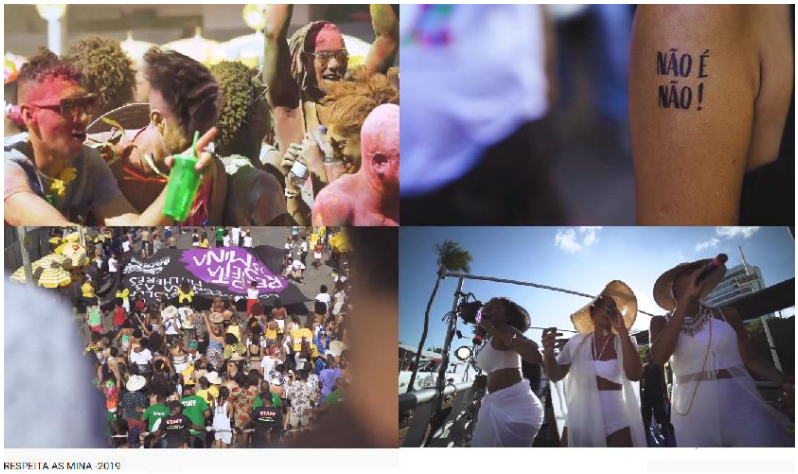

Figura 30: *frames* do vídeo institucional Respeita as Mina (2019)

Ao mesmo tempo, fica explícito, no vídeo, uma tentativa de vinculação do Aya Bass à institucionalidade governamental do Estado. A própria produção do vídeo foi encomendada pelo governo, como ocorre anualmente, mas revela também disputas que atravessam a emergência dessas artistas em Salvador – retomando as disputas citadas sobre o financiamento dos trios elétricos independente e a criação do Furdunço pela Prefeitura de Salvador. O vídeo sublinha, inclusive, o agradecimento das artistas à Bahiatursa, mesma institucionalidade, voltada para o turismo, que contribuiu fortemente na viabilização da indústria do axé-music ou do modelo Carnaval-negócio, o que mostra mudanças nas institucionalidades para a construção de carnavais mais múltiplos do ponto de vista dos corpos, das *performances*, também e menos desiguais e excludentes. Se, durante muitos anos, a discussão sobre o festejo colocava a Prefeitura de Salvador e o Governo do Estado como fomentadores de um modelo de Carnaval em que predominava os blocos e camarotes privados e o incentivo ao turismo (MIGUEZ, 2008; GUERREIRO, 2000), "solar", "praieiro", da

"alegria e da diversidade", atualmente a disputa, ao menos, em seus aspectos mais visíveis e publicizados, está mais voltada para o atrelamento dos governos ao financiamento de trios independentes – termo que acaba sendo complicado pelo próprio "financiamento", que também passa pela escolha dos artistas, horários do desfile, entre outras questões – de artistas como BaianaSystem, Aya Bass, Attooxxaa e Larissa Luz.

Do ponto de vista da *performance* do público, tornam-se visíveis engajamentos afetivos, enquanto territorialidades motivadoras de imaginações, que acionam e disputam práticas, imaginários e valores sobre o Carnaval, como a diversidade (aqui, sim, no sentido de multiplicidade) de corpos-territórios que organizam e expressam afetos de enfrentamentos de opressões de gênero e do sexismo – a exemplo do assédio em suas manifestações variadas, a misoginia em práticas como cobrança de diferentes preços de abadás para blocos e de ingressos em camarotes para homens e mulheres, e racismo na seleção prévia das mulheres que podem ou não entrar no bloco, como ocorria no bloco Harém[179], denunciado por tais atitudes misóginas e racistas[180].

As tatuagens, as maquiagens coloridas, a purpurina, as máscaras, ao lado dos enunciados e discursos, tanto na *performance* de BaianaSystem e das Aya Bass, como do público, configuram corpos-territórios (HAESBAERT, 2014) em outros lugares, produzindo imaginações e multiplicidades no Carnaval – frente as tentativas de fixação do Carnaval em pretensas lógicas unitárias e/ou econômicas voltadas para o turismo. Corpos heterotópicos, como no entendimento de Foucault (2013), com potência de mobilização de afetos e de transformações nas relações com o Carnaval e a cidade. Ao tratar das heterotopias, Foucault explica 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). Ou seja, as imaginações aqui estão intimamente relacionadas às expressões e possibilidades de mobilização de alianças afetivas e imaginações por meio de territorialidades. Tais engajamentos afetivos agenciados nas conexões performáticas das artistas e do público om o Carnaval se situam nessa esfera do corpo-heterotópico, afetivo e político.

---

[179] Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/carnaval/2012/noticia/2012/02/mulheres-sao-convidadas-em-bloco-de-carnaval-de-salvador.html>. Acesso em: novembro 2020.

[180] O geógrafo Clímaco Dias (2018) problematiza essas práticas, citando, inclusive, a CPI do Racismo, criada pelo então vereador e ex-Ministro da Cultura Juca Ferreira: [...] exploravam cordeiros e praticavam seleção na escolha de seus componentes, com o argumento do ingresso de "gente bonita", expressão de conotação racista que buscava dar uma justificativa baseada em supostos gostos estéticos e, consequentemente, na exclusão, desses blocos, da população negra e pobre. O racismo, nessa época, não era apenas detectado por indícios. Uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Câmara de Vereadores constatou essa prática, embora não tenha punido qualquer responsável (FERREIRA, 1999)." (DIAS, 2018, p. 105).

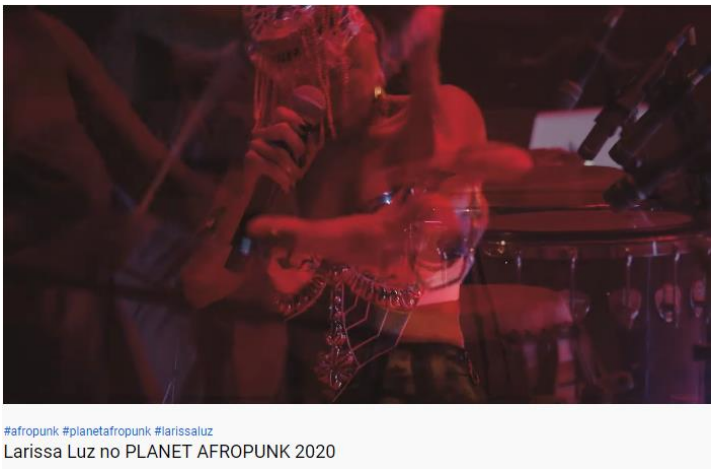

Figura 31: Larissa Luz em *performance* da música *Macumba*, no Festival Afropunk 2020

As *performances* das artistas e do BaianaSystem, na ligação com o Carnaval, mas também em shows – como os adereços que remetem aos orixás utilizados por Larissa Luz em sua apresentação no Festival Afropunk 2020[181] (ver fig. 31 acima) –, e dos públicos, nas máscaras, nas rodas formadas pelo público, no som alto, na dança, nas tatuagens, camisetas e cartazes de confronto às opressões étnico-raciais e de gênero, são afetivas e colaboram nas ideias de coletividade a partir das alianças afetivas. Uma coletividade que não se coloca enquanto uma unidade, homogênea, mas que expõe mapas de importância, ecologias de pertencimento (GROSSBERG, 2018) e também multiplicidades.

Em entrevista após o show no *Festival Pepsi Twist Land*, o cantor Russo Passapusso aborda a relação do BaianaSystem e do público com as máscaras:

> 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 [tem] 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, 2018).

É possível perceber um engajamento afetivo, conformado nas *performances*, a exemplo da máscara, junto com os discursos, ao som, ao espaços de show, que chama em causa a "identidade como todos", contrária à ideia de ego, de desejo individual associada à redenção pelo sucesso individual ou meritocracia. A *performance*, nos afetos expressos em enunciado por Passapusso, tem uma dimensão política de incorporar à causa uma dimensão

[181] É interessante perceber que a *performance* de Larissa Luz mobiliza engajamentos afetivos de fãs que se valem de elogios como "deusa", "entidade, "que mulher" – o que remete à ordem das divindades e das territorialidades ancestrais como imaginação, como discuto nos próximos parágrafos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TKfQfk9tg2M&t=843s>. Acesso em: dezembro 2020.

comum – embora o artista também enfatize o "abrir mão disso tudo" como pressuposto para o comum. O "todo" tal qual formulado pelo vocalista não dá conta desse processo, que envolve multiplicidades, mas evidencia que existe um objetivo de comunicação com o outro, ou de construir heterotopia com potencial transformador. Afinal, um processo de alteridade (GROSSBERG, 2010) significa uma negociação entre as individualidades e diferenças, por meio de mapas de importância e ecologias de pertencimento (GROSSBERG, 2018), e aquilo que é do coletivo de corpos-territórios (HAESBAERT, 2014). É nesse percurso que as alianças afetivas, as territorialidades e imaginações mais promissoras podem emergir no que se refere à mudança cultural.

Ainda sobre as territorialidades e imaginações em torno do Carnaval, aciono o vídeo musical *E o grito de Carnaval 2017 foi... Fora, Temer*. A produção circulou em diferentes regiões do país. Foi difundida e compartilhada em redes sociais como WhatsApp, Facebook, Instagram, YouTube, entre outras. O vídeo mostra a manifestação coletiva feita pelo BaianaSystem, conjuntamente com o seu público, durante desfile do Navio Pirata no circuito do Campo Grande, após o golpe parlamentar contra a presidenta Dilma Rousseff, em 2016. O vice-presidente, Michel Temer, atuou para o afastamento da presidenta pelo Congresso Nacional e assumiu o governo. Os vídeos compartilhados foram captados na transmissão ao vivo do desfile que era realizada pela TVE e pela Prefeitura de Salvador em sua página no Facebook. A produção mostra uma multidão seguindo o trio elétrico, dançando, enquanto o cantor Russo Passapusso alterna falas de denúncia e protesto, complementadas pelo foliões. Em uma delas, reivindica "educação para as crianças" e afirma "Darcy Ribeiro em primeiro lugar", expondo afetos que revelam mapas de importância e ecologias de pertencimento na relação com a *performance*. Em outro trecho, diz: "machistas, golpistas...". O público, dançando e cantando, complementa: "não passarão". Destaco que o instrumental, em ritmo de pagode, continua enquanto os foliões dançam e entoam as frases – uma dança-protesto.

Figura 32: *frames* dos vídeos do *Fora Temer*, puxado pelo BaianaSystem e seguido pelo público, durante desfile do Navio Pirata no Carnaval

Logo em seguida, Russo Passapusso canta "Fora" e o público complementar "Temer", o que continua por alguns segundos, junto com o ritmo de pagode. Esse momento acontece no trecho que é conhecido como a passarela das emissoras naquele circuito, onde as empresas concessionárias de rádio e TV montam as suas estruturas de transmissão, com os principais âncoras e repórteres. É possível notar, no vídeo, as rodinhas sendo formadas pelo foliões, aliadas aos engajamentos afetivos (e alianças afetivas em multidão) contra o machismo, o racismo e o fascismo, expressando territorialidades emergentes e múltiplas no Carnaval. Fãs e seguidores comentaram e compartilharam o vídeo, defendendo que o "Fora, Temer" deveria ser a música do Carnaval de 2017[182] – aludindo ao título concedido anualmente aos artistas, geralmente ligados à indústria do axé-music, de melhor música do Carnaval.

Ao longo dos anos, os engajamentos afetivos e construção de territorialidades no Carnaval, promovidos pelo BaianaSystem, foram ganhando uma dimensão cada vez maior e com capacidade de reverberação nos últimos anos. O uníssono *Fora, Temer* não é um fato isolado. Lembro dos primeiros desfiles da banda no circuito Barra-Ondina, entre 2011 e 2013, em que dezenas de pessoas vaiavam os camarotes, ecoavam o movimento Desocupa Salvador, que questionava o modo como a Prefeitura de Salvador concedia espaços públicos, durante um período significativo do ano, à empresas de camarotes. Uma pergunta era feita e repetida, em diversos momentos: "como serão os futuros carnavais?". A própria pergunta era respondida na materialização de um discurso e também de *performances* que se colocam em contraposição ao modelo capitalista da festa ou o Carnaval-negócio.

[182] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y-_5i1AvImk>. Acesso em: dezembro 2020.

O *Fora, Temer* gerou uma reação do Conselho Municipal do Carnaval (Comcar), formado por empresários, entidades carnavalescas, representantes do Governo do Estado e da Prefeitura de Salvador, que criticou a manifestação, afirmando que o acontecimento fere um suposto código de ética da entidade. Na concepção do Conselho, os protestos e manifestações políticas são permitidos apenas na Mudança do Garcia[183]. Nas palavras do presidente do Comcar, Pedro Costa, em entrevista ao Correio[184]: "[...] é terminantemente proibido que o artista use o carnaval para denegrir alguém, como foi feito pelo BaianaSystem. Há um risco concreto de punição grave, que seria a exclusão deles [...] eles não foram pagos para isso". Ficou a dúvida se tal posição seria colocada em prática pela Prefeitura de Salvador, principalmente quando foi divulgada a programação do Furdunço em 2018 sem o BaianaSystem. Fãs se manifestaram, em comentários nos vídeos, e sites, como Socialista Morena, afirmando que estava ocorrendo um boicote[185] do prefeito ACM Neto (DEM), cujo partido apoiou o golpe contra Dilma Rousseff e, em seguida, o governo interino de Michel Temer. No entanto, o prefeito garantiu a participação e divulgou a decisão como sua, buscando uma associação política com o prestígio da banda[186].

Há, nesse processo, a construção de possibilidades, por meio de engajamentos afetivos em torno das inter-relações entre música e os territórios, em *performances*, discursos e vídeos musicais em rede (GUTMANN, 2020), de multiplicidades no Carnaval, que vão além das institucionalidades – embora sejam atravessadas por elas, como mostra o vídeo institucional *Respeita as Mina 2019* – e das regulações tanto da Prefeitura, como do Conselho do Carnaval. As políticas institucionais, como argumentei anteriormente, deram condições para o estabelecimento da indústria do Carnaval-negócio, em associação com o carlismo, com a vinculação da cultura ao turismo e o incentivo ao desenvolvimento do *trade* de turismo e as empresas de blocos e camarotes. Percebo que há um diálogo de artistas como BaianaSystem, Larissa Luz, Luedji Luna, Attooxxaa, com políticas institucionais, que disputam os rumos do Carnaval a partir de tentativas de vinculações com esses artistas – no (e na divulgação do)

[183] É interessante que o *Fora, Temer* ocorreu exatamente onde a Mudança do Garcia é dispersada, ao lado do Teatro Castro Alves, no Campo Grande, onde ficam localizadas as principais emissoras de televisão.
[184] Disponível em: < https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/comcar-diz-que-baianasystem-pode-ficar-de-fora-do-carnaval-de-2018-apos-fora-temer/Acesso em: dezembro 2020.
[185] Comentários: "Por causa disso eles quase ficaram de fora do carnaval de 2018, e até o hoje o prefeito aqui de salvador , discretamente ainda pega no pé deles, mais pra mim e a melhor banda da bahia" (S26); "O ACM NETO FICOU COM RAIVINHA DA MANIFESTAÇÃO DA BANDA BAIANA SYSTEM ! O FORA TEMER NÃO AGRADOU AO PREFEITO DO DEM" (S27). O site Socialista Morena também se manifestou. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y-_5i1AvImk>; <https://www.socialistamorena.com.br/retaliacao-politica-acm-neto-tira-baianasystem-do-carnaval-de-salvador/> Acesso em: novembro 2020.
[186] Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/acm-neto-confirma-baianasystem-no-furdunco-a-decisao-foi-minha/>.Acesso em: novembro 2020.

financiamento, na tentativa de incorporação em propagandas institucionais. Para que a emergência, no sentido de Williams (1979), desses enfrentamentos, na música, na cidade e no Carnaval, desdobre-se em uma amplificação de alianças afetivas, de territorialidades múltiplas e na mudança cultural, é preciso ter uma atenção especial a esses processos para que a incorporação e excorporação (GROSSBERG, 1979) estratégicas não se torne cooptação – ou uma espécie de novo (WILLIAMS, 1979, 2008) ou atualização de lógicas dominantes. Ao mesmo tempo, é necessário reconhecer a potência de mudança cultural dos engajamentos afetivos, conformados em *performances* em vídeos musicais em rede, enquanto territorialidades que possibilitam o estabelecimento de outras relações com o Carnaval e com a cidade de Salvador.

CONSIDERAÇÕES

Nesta dissertação, apresentei uma investigação sobre as inter-relações entre música e territórios em Salvador a partir de engajamentos afetivos de artistas que emergiram na última década, principalmente entre os anos de 2015 e 2020, articulando questões que entrelaçam gêneros musicais e identidades. Como um dos resultados do trabalho, construí uma constelação de conceitos e realizei o movimento de contextualização radical da música em Salvador a partir de três eixos, gêneros musicais e identidades étnico-raciais e de gênero, organizadores e motivadores de disputas afetivas e territorialidades. Tais eixos, mutuamente imbricados, se mostraram lugares de construção e, ao mesmo tempo, objetos de disputas que atravessam diferentes questões, como concepções de crise e diversidade, representatividade e visibilidade, visões de mundo, apropriações simbólicas, valores. Portanto, os gêneros musicais e as identidades étnico-raciais e de gênero se apresentaram como eixos (afetivos, políticos) pertinentes para o enfrentamento do problema de pesquisa sobre os entrelaçamentos da música e dos territórios nos engajamentos afetivos em Salvador.

Empreendi um percurso para compreensão desses entrecruzamentos e dos modos de engajamento de artistas, bandas, projetos, de seguidores (fãs, *haters*), observando as heterogeneidades, conexões e multiplicidades e apresentando uma reconstrução particular (GROSSBERG, 1986), por meio dos meus próprios afetos sobre o contexto cultural e musical na cidade, enfatizando as possibilidades de aberturas e enfrentamentos de desigualdades, exclusões e relações de poder opressoras. Ou seja, os dispositivos (GROSSBERG, 1984) acionados, como vídeos musicais, comentários em redes sociais online, memes, propagandas institucionais, matérias jornalísticas, permitiram adentrar e construir propriamente o contexto a partir das relações entre a música e a cidade de Salvador, articulando outras questões sociais

e culturais que envolvem a cidade, com a perspectiva de transformação de estruturações de poder opressoras, segregadoras, a priori e/ou pretensamente rígidas.

A articulação dos eixos afetivos dos gêneros musicais e das identidades contribuiu para o entendimento e rearticulação de relações de poder e sentido produzidas nos e pelos discursos, nas *performances* em vídeos musicais e em shows, e nas apropriações discursivas, imagéticas e audiovisuais da cidade, bem como me permitiu compreender continuidades, descontinuidades, aproximações e distanciamentos, reiterações e confrontos sobre ideias como visibilidade, representatividade, territórios, crise, diversidade, gênero musical, entre outras questões. Ao mesmo tempo, a articulação (GROSSBERG, 2020) me possibilitou identificar tentativas de atualização de lógicas econômicas relacionadas à música, ao turismo e à cidade de Salvador e também potências de transformação a partir de alianças afetivas que conectam gêneros musicais e identificações étnico-raciais e de gênero.

Busquei, inicialmente, reconstruir radicalmente (GROSSBERG, 2010) o contexto musical de Salvador – a partir da articulação, desarticulação e rearticulação de relações de poder e sentido (expressas em materialidades audiovisuais e discursivas) – por meio dos meus próprios afetos sobre a música na cidade e das questões que emergem em disputas permeando trajetórias de artistas em vídeos musicais, entrevistas, releases, discussões de seguidores. Isso permitiu também, enquanto procedimento teórico e metodológico, a identificação dos três eixos afetivos, gêneros musicais e identidades étnico-raciais e identidades de gênero, que, interligados, estruturaram tanto os modos de engajamento dos artistas, como atravessaram as questões discutidas – diversidade, visibilidade, representatividade, periferia, cena musical, premissas sobre territórios materiais, territorialidades e gêneros musicais.

A contextualização radical, enquanto método (o coração dos estudos culturais) (GROSSBERG, 2010), das conexões entre a música e os territórios em Salvador, foi fundamental para a construção, desconstrução e reconstrução de relações (de poder e sentido), a partir dos engajamentos afetivos de BaianasSystem, Larissa Luz, Luedji Luna, Attooxxaa, Majur e Baco Exu do Blues, assim como de seguidores, fãs, *haters* e jornalistas. Se configura, portanto, como um resultado importante deste dissertação. Tal movimento viabilizou o entendimento da diversidade ou da periferia, por exemplo, como lugares de disputa, instáveis e contingentes, na relação entre a música e os territórios. Ou seja, busquei instabilizar perspectivas redutoras, porém, constitutivas de políticas públicas, ações de turismo e propagandas institucionais, da diversidade como mistura ou como coesão. Os engajamentos afetivos me permitiram ver e também construir relações identitárias e territoriais a partir de processos audiovisuais e discursivos que permeiam o contexto cultural de Salvador.

Tal percurso de contextualização radical, a partir de uma constelação de conceitos como afetos, cultura, identidades, territórios, multiplicidade, permitiu construir e reconstruir relações que configuram os engajamentos afetivos e exigiram uma reflexão acerca das suas possibilidades de aberturas, mudanças, assim como de identificações (ou alianças afetivas) e divergências: a exemplo da articulação entre gêneros musicais e identidades na construção de territorialidades múltiplas; a periferia como territorialidade organizadora de engajamentos afetivos e não apenas como território material; a crise como um movimento de tensionamento de relações e estruturações de poder nos territórios e as cenas e a imaginações como lugares de alianças afetivas por transformação.

Demonstro que, por um lado, há uma indicação de mudança de perspectiva, sobretudo no âmbito institucional, em relação às construções discursivas sobre a cidade de Salvador, visualizadas em vídeos publicitários, iniciativas na cidade, apoio a projetos relacionados ao selo Cidade da Música, concedido à Salvador pela Unesco – principalmente em tentativas de incorporação de artistas como BaianaSystem, Larissa Luz e Attooxxaa em seus discursos e produções publicitárias. Ao mesmo tempo, acredito que tal processo pode ser revelador de um processo de de tentativa de cooptação desses artistas para a atualização de lógicas econômicas relacionadas à música, à cidade e ao Carnaval – como, em alguma medida, ocorreu, nos anos 1990, com a cooptação de blocos afro como o Olodum tanto em lógicas do mercado, dos *souvenirs* do aeroporto, como na propaganda da Prefeitura e do Estado.

Por outro lado, há acionamentos, nas trajetórias de artistas, de afetos relacionados aos imaginários dominantes sobre a cidade a partir dos vínculos com os gêneros musicais, dos enquadramentos de câmera em vídeos musicais e nas escolhas dos bairros da cidade destacados, em articulação com discursos sobre a música e a cidade.

Ao longo da dissertação, construo as relações entre os contextos culturais do axé-music, do Carnaval, do rock e da chamada "cena alternativa" da capital baiana, que organizam e agenciam engajamentos que colocam em relevo afetos relacionados aos diferentes gêneros musicais, disputando pressupostos do que se considera o gênero musical. Nesse ponto, evidencio que os artistas, fãs, críticos, mesmo aqueles que reivindicam uma compreensão textual dos gêneros, numa dimensão ampla dos mais diversos gêneros musicais presentes na cidade, utilizam argumentos contextuais, culturais e políticos na sustentação dos seus argumentos. Acionam ligações contínuas com gêneros musicais, que ficam explícitas nos engajamentos afetivos dos artistas e bandas, jornalistas e seguidores, enquanto territorialidades que expressam valores em torno da música, como autenticidade,

combatividade, diversidade, cooptação, renovação, inovação, mistura. A própria periferia é conformada, nas formações discursivas, como um valor na relação com os gêneros musicais – o que indica a potência dos engajamentos e alianças afetivas sobre a periferia do ponto de vista da mudança cultural. Além disso, os gêneros musicais, em conexão com os territórios, também agenciam territorialidades das *performances* nos shows, em vídeos musicais na relação com valores, imaginários e imaginações.

Os engajamentos afetivos de artistas como BaianaSystem, Larissa Luz, o grupo Aya Bass, por exemplo, se configuram na relação com o gênero musical axé-music a partir do seu histórico de luta antirracista (a exemplo do samba-reggae, do rap, do *soundsystem*, reggae), em contraposição ao axé-music ligados às lógicas do Carnaval-negócio, da venda de ingressos para shows e camarotes durante o festejo com preços distintos para homens e mulheres, da privatização do espaço público com os blocos com cordas, entre outras configurações reforçadoras de desigualdades e opressões de gênero. Tal compreensão permite olhar para o axé-music não enquanto uma unidade, coesa, restrita a uma lógica econômica ou o Carnaval-negócio, mas como um gênero musical que possibilita diferentes acionamentos em engajamentos afetivos e construção de territorialidades. Tanto Larissa Luz e Luedji Luna, como o BaianaSystem, convocam o axé-music combativo, da resistência negra em Salvador a partir dos blocos afro, das cantoras e compositoras Margareth Menezes e Márcia Short – o que revela a importância de entender as distintas temporalidades que permeiam as relações entre música e territórios. Assumir o axé-music como um todo, com o qual BaianaSystem ou Larissa Luz entra em oposição, não me permitiria ver tais nuances – daí a importância, seguindo a contextualização radical (GROSSBERG, 2010), de não assumir as relações que se apresentam nos contextos culturais como dadas ou a priori, afinal, elas mesmas evidenciam relações de poder. É preciso enfrentar tais relações, fazer, desfazer e refazer conexões para perceber particularidades, partilhas, conexões, heterogeneidades e multiplicidades (DELEUZE, 2005; DELEUZE E GUATTARI, 2010, 2016; GROSSBERG, 2010).

Vale destacar aqui também que os engajamentos afetivos de artistas como Larissa Luz, BaianaSystem, Luedji Luna, Attooxxaa, Majur, principalmente, têm sido fundamentais, inclusive, nas disputas dos próprios rumos da música na cidade, o que fica evidente nos discursos e iniciativas em torno do selo Cidade da Música, concedido pela Unesco, em propostas de atualização do modelo de Carnaval pela prefeitura de Salvador, fomentando um festejo sem cordas – mas com exclusividade de cervejarias nos circuitos – em projetos como o Furdunço, ou em disputa, com o Governo do Estado, pelo financiamento de blocos. Entendo

essa tentativa de atualização se conecta e espraia em propagandas institucionais, campanhas publicitárias e séries, como o episódio de Salvador do *Street Food: América Latina*.

As articulações de discursos, *performances* e apropriações audiovisuais da cidade me permitiram entrar no contexto cultural de Salvador, observando contradições e lutas contra 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) ou territórios materiais que segregam pela margem (periferia, cordas, camarotes). Essas práticas repercutem e são notáveis nas distinções sobre o axé-music no contexto cultural de Salvador. Há o axé-music das "divas brancas", dos blocos elitizados, mas também o axé-music de resistência e afirmação étnico-racial, associado ao Pelourinho, às construções afetivas sobre periferias, aos blocos afro, à Carlinhos Brown, Psirico, à Margareth Menezes. Existem também outras relações com o axé, assim como oscilações, negociações, disputas que envolvem as trajetórias de artistas e movimentos. Entendo que essas distinções, muitas vezes, binárias, reduzem as multiplicidades[187] das relações dos gêneros musicais com os territórios de Salvador.

A contextualização radical e a territorialização das disputas sobre os gêneros, a partir de ferramentas conceituais que permitiram desvelar, rearticular e ampliar as possibilidades de relações entre territórios, gêneros musicais e identidades, se mostraram potentes para a análise comunicacional e cultural de tendências, reconfigurações de afetos e mudanças. Vejo que, mesmo num momento histórico de forte hibridização cultural – evidentemente, com suas disparidades, assimetrias, hierarquias – e de circulação rápida e ampla de informações em sites de redes sociais e de uma suposta desterritorialização (HAESBAERT, 2004, 2007) em prol de um cosmopolitismo generalizado, os engajamentos sobre a música em Salvador reforçam a potência dos afetos e das territorialidades em suas expressões múltiplas, em processos comunicacionais e culturais em contextos culturais específicos, expandindo as possibilidades de relações com os territórios.

As discussões que dizem respeito aos afetos, às ligações entre cultura, comunicação e política, bem como as mais diversas disputas cotidianas, que ganham eco nesta dissertação, vêm sendo realizadas com destaque no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (Tracc) a partir de processos audiovisuais e discursivos em torno da música, do cinema, da televisão. Esse percurso é feito a partir de uma série de

[187] A própria trajetória de Carlinhos Brown, discutida nas páginas 106 e 107, evidencia oscilações, diferentes relações e multiplicidades nos vínculos com a cidade, a partir do Candeal, do Guetho Square, do The Voice, e também na Timbalada, na relação com os blocos sem cordas e com as cantoras de axé-music, como Ivete Sangalo e Cláudia Leitte.

trabalhos de excelência que vem ajudando a contar melhores histórias a partir de diversos fenômenos das culturas contemporâneas. Busquei colaborar, com esta dissertação, na reflexão sobre a potência dos engajamentos afetivos em *performances*, discursos, apropriações audiovisuais dos territórios em processos culturais e comunicacionais contemporâneos, na medida em que se materializam em disputas, interconectadas, em sites de redes sociais *online*, em shows, em discussões presenciais, que podem transformar as relações com (e dos) territórios, refletindo sobre as formas (materiais, discursivas) de luta para a reconfiguração de relações afetivas, de poder e de sentido redutoras e/ou opressoras.

Nesta dissertação, compreendo processos comunicacionais a partir de processos políticos, considerando as potências de transformação nas formas culturais e comunicacionais contemporâneas. Enfatizo e busco compreender transformações nos modos de vida na relação com a comunicação, a música e os territórios. Os afetos, nesse sentido, ganham uma centralidade por evidenciarem modos de engajamento nas interligações entre comunicação, cultura, política, música e territórios. Apresento os vetores afetivos em engajamentos de artistas, jornalistas, seguidores, expostos em formações discursivas, *performances* e apropriações audiovisuais de territórios – e a partir dos meus próprios engajamentos na construção de contextos menos desiguais, excludentes e opressores. Destaco que, embora relacionados à música e a cidade, a trama de engajamentos afetivos construída aqui agencia outras questões sociais e culturais e deixa ver formas de ativismo politico em rede (nas *performances*, formações discursivas e apropriações audiovisuais nos vídeos musicais), relacionando à música no contexto comunicacional contemporâneo. Possibilita a compreensão de como certas disputas estão sendo desenvolvidas, quais são os eixos motivadores de afetos, as problemáticas expostas, as fragilidades das estruturações de poder, os processos de incorporação, as tentativas de cooptação e os modos de resistência.

É necessário, por fim, explicitar uma vontade profunda de continuar pesquisando os engajamentos afetivos (nas suas esferas variadas, heterogêneas e múltiplas) por transformação no Brasil, no enfrentamento de opressões de raça e gênero, de desigualdades sociais. Acredito que as alianças afetivas, que expressam multiplicidades na relação com a comunicação, a cultura e a política, são fundamentais nesse processo. Busco seguir, sempre, os conselhos de Antonio Gramsci de que é preciso ter "pessimismo no intelecto e otimismo na vontade" e também de Lawrence Grossberg sobre a importância de enfatizar, na prática de pesquisa, os desvios, as possibilidades de resistências e criação de outros modos de vida (WILLIAMS, 1979) diante do pensamento restritivo, redutor e estabilizador das relações sociais insustentáveis que ainda persistem. Acredito que a pesquisa é uma construção que vai se

tornando mais capaz de colaborar com uma melhor compreensão das complexidades dos contextos culturais e com a produção de mundos, de multiplicidades de relações sociais, culturais, comunicacionais, sensíveis e políticas.

Ofereci, aqui, uma reconstrução particular do contexto musical de Salvador a partir de lutas que me motivam na relação com essa cidade, tão linda, quanto contraditória, desigual e opressora. Como ouvi, certa feita, uma cidade devastada pela alegria. Diria que é devastada pela alegria e por tanta desigualdade, falta de acesso, situações de precariedade territorial. Devastada por atualizações do passado camufladas do novo ou de inovação em lógicas que visam manter as coisas como estão. Mas, na terra da Revolta dos Malês, há força de resistência. Há conflito, disputa. Acredito que podemos mudar e, do meu lugar de pesquisador, quero deixar a minha contribuição. Concordo com as palavras de Hall (1992, p. 18) que "nenhum intelectual que se preze, e nenhuma universidade que queira levantar a cabeça diante do século XXI, pode se dar ao luxo de desviar os olhos desapaixonados dos problemas que assolam nosso mundo". Afinal, como lembra Grossberg (2013a, p. 5), "são necessários melhores entendimentos do mundo para tentar orientar as trajetórias e forças de mudança". Por isso é tão necessário continuar pesquisando, abrindo caminhos, mobilizando afetos e imaginações, tecendo alianças afetivas. Buscando, sempre, construir contextos e contar melhores histórias com rigor intelectual e compromisso ético e político com a transformação.

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.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

APPADURAI, Arjun. **The future as cultural fact**: Essays on the Global Condition. Londres: Verso, 2013.

_____ **Modernity at large**: Cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom: Revista** Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 41, n. 1, p. 63-79, 2018.

ARRUDA, Mario. Baco Exu do Blues, um caso da música brasileira pós-digital. In: Encontro anual da INTERCOM, 2019, Belém do Pará. **ANAIS DA 42ª INTERCOM**, 2019.

Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0402-1.pdf>.BENTO, Berenice. **Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.

BORN, Georgina. **Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music**. Univ of California Press, 2000.

BRACKETT, David. **Categorizing sound: Genre and twentieth-century popular music**. Univ of California Press, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____ Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____ Undoing gender, New York: Routledge, 2004.

CALDEIRA, Larissa. **Estudando Tom Zé:** Crítica musical e o estético-político. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, 2018.

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

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

_____ 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.

_____ **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.

CLOUGH, Patricia. Introduction. In: **The affective turn**: Theorizing the social, org: CLOUGH, Patricia; Halley, Jean. Duke University Press, 2007.

DAMAZIO, Reynaldo. Cultura sem fronteiras: entrevista com Néstor García Canclini. **Caderno de Leitura**, 2009. Disponível em: <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 & Musica Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2016.

_____ **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia, Rio de Janeiro, Editora 34, v. 1, 2011.

_____ **O Anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta e Outros Textos**: textos e entrevistas (1953-1974). Organizador da edição brasileira: Luiz Orlandi. São Paulo, Iluminuras, 2005.

DIAS, Morena Melo; FARIAS, Daniel. Música constrói gênero? Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero. In. **Anais da Compós 2020** - XXIX COMPÓS: UFMS/CAMPO GRANDE: XXIX Encontro Anual da Compós, 2020, Campo Grande. Disponível em: <www.compos.org.br/biblioteca>. Acesso em: setembro 2020.

DIAS, Clímaco. Carnaval de Salvador: o declínio da festa mercantil. **GeoTextos**, v. 14, n. 1, 2018.

FARIAS, Daniel. CARDOSO Filho, Jorge. Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador. **Eco-Pós**, vol. 22, n. 3, 2019. Disponível em: <www.revistaecopos.eco.ufrj.br>. Acesso em set 2020.

FARIAS, Daniel. Xô falar, Salvador: uma análise de afetos, engajamentos e da construção de territorialidades a partir do BaianaSystem. In: **42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**, 2019, Belém-PA. Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019a. Disponível em: <www.portalintercom.org.br/anais/ >. Acesso em: set 2020.

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

FERNANDES, Cíntia. HERSCHMANN, Micael. Um debate relevante envolvendo ideias fora do lugar?. In: FERNANDES, C; HERSCHMANN, M. (ed). **Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política**. Porto Alegre: Sulina, 7-15, 2018.

FERREIRA, Thiago Emanoel. **Transformações de Políticas e Afetos no Brasil**: contextualizando radicalmente o acontecimento Junho 2013 em fluxos audiovisuais. Tese

(Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

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. 63 min, NTSC, color. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>. Acesso em: agosto 2020.

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

FREIRE FILHO, João. FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador, Edufba, 2006.

GOMES, Itania. FERREIRA, Thiago. JANAY, Paula. FARIAS, Daniel. Afeto e crise do tempo. IX **Historicidades dos Processos Comunicacionais**, Rio de Janeiro, FIOCRUZ e UFRJ, maio de 2019.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. In: **Galáxia**: São Paulo, online, Especial 1, Comunicação e Historicidades, 2019.

GOMES, Itania. LEAL, Bruno. Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo. . In: **Catástrofes e crises do tempo: Historicidades dos processos comunicacionais**, Org: MAIA, Jussara. BERTOL, Rachel. VALLE, Flávio. MANNA, Nuno. Belo Horizonte, Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

GOMES, Itania; VILAS BÔAS, Valéria. Ai, que infortúnio! Disputas de gênero em um produto da indústria pop. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: Edufba/Compós, 2015.

GOMES, Itania Maria Mota; GUTMANN, Juliana Freire; MAIA, Jussara Peixoto; VILAS BÔAS, Valéria; FERREIRA, Thiago Emanoel. Porque o jornalismo faz rir: matrizes midiáticas do programa Sensacionalista, do Multishow. In: LISBOA FILHO, FERREIRA, Flavi; BAPTISTA, Maria Manuel (Org.). **Estudos culturais e interfaces**: objetos, metodologias e desenhos de investigação. Aveiro: Universidade de Aveiro, Programa Doutoral em Estudos Culturais. Santa Maria: UFSM, Programa de PósGraduação em Comunicação, 2016.

GOMES, Itania. **Comunicação audiovisual em transição II**: o futuro como potência de transformação cultural. (Projeto de pesquisa). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, 2020.

_____Articulações entre música e tecnocultura no Led Zeppelin. In: XXIV Encontro Nacional da Compós. Brasília, 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-8dfc2cf9-afd7-48a3-b942-4f8ded57cc74_2858.pdf.>. Acesso em: novembro 2020.

_____ 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: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos>. Acesso em: maio 2019.

_____ Raymond Williams e a hipótese cultural da Estrutura de Sentimento. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; GOMES, Itania Maria Mota. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011a.

GONÇALVES, Juliana. FARIAS, Daniel. ANDRADE, Rafael. Territorialidades e masculinidades em crise e catástrofe: disputas étnico-raciais em Baco e Djonga. In: **Catástrofes e crises do tempo: Historicidades dos processos comunicacionais**, Org: MAIA, Jussara. BERTOL, Rachel. VALLE, Flávio. MANNA, Nuno. Belo Horizonte, Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. Volume 3.

_____ **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 4ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

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: <www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/111738>. Acesso em: janeiro 2019.

_____ Cultural Studies and Deleuze-Guattari, Part 1: A polemic on projects and possibilities. In: **Cultural Studies**. Routledge, University of Virginia, London, 2013.

_____Culture. **Rethinking Marxism,** 25:4, 456-462, 2013.

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

_____ **Cultural Studies in the Future Tense**. Durham/London: Duke University Press, 2010.

_____ Affect's Future: rediscovering the virtual in the actual In GREGG, M. & SEIGWORTH, G. J. (Eds.). **The Affect Theory Reader**. Durham, USA: Duke University Press, 2010b.

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

_____ Is There Rock After Punk?. In: **Critical Studies In Mass Comunication**, 3:1, ps. 50-74, 1986. Disponível em: <www.tandfonline.com/loi/rcsm19>. Acesso em: jun. de 2019.

_____ Another boring day in paradise: Rock and roll and the empowerment of everyday life. **Popular Music**, 4, 225-258, 1984.

_____ Review Essay: Cultural Interpretation and Mass Communication: Raymond Williams, Television: Technology and Cultural Form. New York: Schocken Books, 1975. **Communication Research**, v. 4, n. 3, p. 339-360, 1977.

GROSSBERG, Lawrence; BEHRENSHAUSEN, Bryan. Cultural studies and Deleuze-Guattari, part 2: from affect to conjunctures. **Cultural studies**, v. 30, n. 6, p. 1001-1028, 2016.

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

GUTMANN, Juliana. EVANGELISTA, Simone. PEREIRA de SÁ, Simone. Performances de empoderamento de Pepita em múltiplas áudio/visualidades. In: XXIX Encontro Anual da Compós, 2020, Campo Grande. **ANAIS DA XXIX COMPÓS**, 2020. Disponível em: <https://www.compos.org.br/busca_anais.php?idEncontro=MzA=>. Acesso em: novembro 2020.

GUTMANN, Juliana. **Audiovisual em redes na cultura pop: materialidades, mediações e dimensões de análise** (Projeto de pesquisa). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, 2020.

_____ **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. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 2020.

_____ Sobre as I-mobilidades do nosso tempo (e das nossas cidades). **Mercator** (Fortaleza), v. 14, n. SPE, p. 83-92, 2015.

_____ **Viver no Limite**: território e multi-territorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2014.

_____ Território e Multiterritorialidade: um debate. **Revista GEOgraphia,** Ano IX, nº. 17, 2007. Disponível em: <www.geographia.uff.br/index.php/>. Acesso em: novembro 2020.

_____ **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, 2004. Disponível em: < www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso em: novembro 2020.

_____ **O mito da desterritorialização**: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____ **Territórios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2006.

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

_____ **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____ **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____ The Work of Representation. In: **Representation**: Cultural representations and signifying practices. (Ed. Stuart Hall). The Open University, London, 1997.

_____ Race, culture, and communications: looking backward and forward at cultural studies. In: **Rethinking marxism**, 5 (1), 10–18, 1992.

HARDT, Michael. What Affects Are Good For. In: **The affective turn**: Theorizing the social, org: CLOUGH, Patricia; Halley, Jean. Duke University Press, 2007.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, Jeder. SÁ, Simone (ed). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

HOBSBAWM, Eric. História social do jazz. Editora Paz e Terra, 6™ Ed., 2008.

JANOTTI JUNIOR, 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 JUNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Limites das Cidades Musicais: problematizando cidade, território e música. In: **Cidades musicais**: comunicação, territorialidade e política, ed. FERNANDES, Cíntia; HERSCHMANN, Micael. (ed).. Porto Alegre: Sulina, 2018.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. ALMEIDA, 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 JUNIOR, 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 JUNIOR, 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 JUNIOR, Jeder. **Gêneros musicais em ambientações digitais** [recurso eletrônico] / Jeder Janotti Jr. – Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020.

_____ 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.

JÚNIOR, Gonçalo. A ditadura da alegria. In: **Revista Fapesp**. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-ditadura-da-alegria/>. Acesso em: novembro 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2019.

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

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pósestruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

_____ Jesus Martín-Barbero: as formas mestiças da mídia. **Revista Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 163, set. 2009. Disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/. Acesso em: setembro 2020.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Porto Alegre, L&PM, 2001.

_____ **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual**: Movement, affect, sensation. Duke University Press, 2002.

_____ The autonomy of affect. **Cultural critique**, n. 31, p. 83-109, 1995.

MATOS, Matheus Vianna. **Conflitos em Tela**: Uma trama de relações entre territorialidades e violências nos Cinemas baianos. Dissertação. – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

MIGUEZ, Paulo. **A emergência do Carnaval afro-elétrico empresarial**. Texto apresentado no IX Congresso Internacional da BRASA – Brazilian Sudies Association. Tulane University, New Orleans, Louisiana, 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.

MOTA, Fabricio. **Guerreir@s do Terceiro Mundo**: identidades negras na música reggae da Bahia. Salvador: Pinaúna, 2012.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o político**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

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, Brasilia: 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. Cultura digital, videoclipes 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: <www.compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro =>. Acesso em: janeiro 2020.

_____ 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, ps. 50-67, 2016. Disponível em: <www.revistas.ufrj.br/index. >. Acesso em: 4 de janeiro 2018.

PICADO, Benjamim. Dos objetos da comunicação à experiência estética: discursividades estéticas nas teorias da comunicação. In: XXI Encontro anual da COMPÓS, 2012, Juiz de Fora: UFJF. **ANAIS DA XXI COMPÓS**, 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1877.pdf>. Acesso em: agosto 2020.

QUEIROZ, Tobias. Para (re) pensar a noção de Cena Musical. In: XXXXII Congresso da INTERCOM, 2019, Belém. **ANAIS DA XXXXII INTERCOM**, 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-2001-1.pdf>. Acesso em: novembro 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RIBEIRO, Larissa. **Renovação Musical da Cena Alternativa Baiana**: As estratégias de comunicação dos grupos Baiana System, Cascadura e Opanijé nas redes sociais. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, 2018.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

Rubim, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais na Bahia contemporânea**. Salvador, EDUFBA, 2014.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. **São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo**, v. 1, 2006.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Autêntica, 2016.

SCHECHNER, Richard. **An Introduction to Performance Studies**. New York: Routledge, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença**. (Org. Por Tomaz Tadeu da Silva, Stuart Hall, Kathryn Woodward). Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

SHUKER. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre Música Pop. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: Edufba/Compós, 2015.

_____ Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos**, UERJ, Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, 2014.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Editora Vozes Limitada, 2017.

STEWART, Kathleen. Ordinary Affects. Durham and London: Duke University Press, 2007).

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural studies**, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

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

TROTTA, 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.

TROTTA, 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; ARGÔLO, Marcelo. A Cor Dessa Cidade Sou Eu: Ativismo musical no projeto Aya Bass. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 1, p. 219-238, 2020.

VLADI, Nadja. A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador. In: **Cidades musicais**: comunicação, territorialidade e política, ed. FERNANDES, Cíntia; HERSCHMANN, Micael. (ed).. Porto Alegre: Sulina, 2018.

_____ 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.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____ **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____**Television: Technology and cultural form**. Psychology Press, 2003.

_____ **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores,1979.

_____ **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.

_____ **The Long Revolution**. London: Pelican Books, 1965.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

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