

A potência da narrativa político-estética do¹ BaianaSystem no Carnaval de Salvador

Nadja Vladi²

Resumo:

Este artigo é parte do projeto de pesquisa que pretende compreender as estratégias de comunicação da música pop a partir das suas articulações mercadológicas e ideológicas e seus contextos culturais locais, nacionais e transnacionais. Partindo das noções de cena musical (STRAW) e cosmopolitismo estético (REGEV), analisamos fragmentos do carnaval de Salvador tendo como objeto o grupo BaianaSystem na tentativa de identificar a articulação entre produto cultural, audiência, artistas, políticas culturais, espaço urbano, local e global, para entender como determinadas práticas da música pop ocupam territorialidades tradicionais a partir de determinadas experiências político-estéticas em que dialogam consensos e dissensos, tensões, conflitos e afetos.

Palavras-chave: música pop; cenas musicais; cosmopolitismo estético; territorialidades.

Na sexta-feira de Carnaval, Praça do Campo Grande, centro nevrálgico da festa em Salvador (Bahia), o projeto BaianaSystem entra na principal passarela da avenida, com cobertura ao vivo de todas as televisões. Do alto do trio Navio Pirata, o cantor Russo Passapusso solta seu grito: “*Golpistas, fascistas, racistas! Não passarão! Fora Temer*”. A multidão de cerca de 50 mil pessoas responde em uníssono: “*Fora Temer!*” O vídeo, gravado pela Prefeitura de Salvador (DEM), viraliza nas redes sociais, tendo destaque, inclusive, no Jornal Nacional. Antes do grito, Passapusso havia cantado *Lucro (Descomprimindo)*, uma cumbia eletrônica com letra com forte acento político sobre a especulação imobiliária na capital baiana:

Tire as construções da minha praia/Não consigo respirar/As meninas de minissaia/ Não conseguem respirar/Especulação imobiliária/E o petróleo em alto mar/Subiu o prédio eu ouço vaia/Lucro/Máquina de louco/Você pra mim é lucro/Máquina de louco. (Russo Passapusso / Mintcho Garrammone, álbum *Duas Cidades*, 2016)

¹ Texto originalmente publicado no livro “Cidades Musicais” (Cinthia Fernandes SanMartin e Micael Herschmann, Orgs). Editora Sulna, 2018.

² Nadja Vladi é professora adjunta do Centro de Cultura Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB).

A bordo do Navio Pirata, o BaianaSystem segue seu trajeto pela Avenida Sete usando como plataforma o Carnaval de Salvador, um espaço de política de resistência, tensões e conflitos, mas também de apropriação e expropriação (HALL, 2003).

O fragmento desse momento do Carnaval de 2017 abre este artigo porque possibilita ao leitor uma visualização daquilo sobre o que nos interessa refletir neste texto: a música e sua centralidade na Cidade do Salvador, e sua importância política em um espaço potente como o Carnaval – território de afetos, conflitos e tensões. A partir da experiência político-estética do BaianaSystem, vamos pensar o Carnaval em suas diversas territorialidades (afetivas, econômicas, políticas, sonoras), usando noções como cena musical (STRAW) e cosmopolitismo estético (REGEV) para nos ajudar a pensar as conexões entre música, espaços urbanos, local e global.

Straw conceitua que as cenas musicais propõem uma conectividade entre a música e os espaços urbanos, permitindo colocar em cena afetos, sensibilidades e valores culturais. Dessa forma, ele define cena musical como:

(...) aquele espaço cultural em que redes de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras com uma variedade de processos de diferenciação, conforme uma diversidade de trajetórias de mudanças e inter-relações (STRAW, 1991, p. 373).

Ao falarmos de cenas musicais, interessa-nos chamar atenção para a importância do localismo, mas também do seu diálogo com o global, criando territórios transnacionais. Como explica Simone Pereira de Sá:

(...) a noção de cena nos remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização. (SÁ, 2011, p.149)

A música é um dispositivo cultural que nos permite entender alianças afetivas, conexões culturais, expressões midiáticas, aspectos socioeconômicos. Cena musical é uma ferramenta que possibilita perceber as redes que se formam em torno de territorializações (sonoras, afetivas, sociais, econômicas) que articulam urbes e culturas globais e locais. Como propõe Straw, a cena “é um meio de falar da teatralidade da cidade – da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de forma atraente” (2013, p. 12).

Os autores Micael Herschmann e Cíntia Sanmartim, no livro “Música nas Ruas

do Rio de Janeiro”, observam como a experiência de cidade pode ser compreendida por suas musicalidades: “Sociabilidades erigidas em um espaço afetivo de pertencimento, no qual a música cria territorialidades distintas (...)”. (pág.15, 2014). O Carnaval afeta o ritmo da cidade em diferentes territorialidades e gera outras formas das pessoas ocuparem o espaço público. A cena nos possibilita mapear essas territorialidades para pensar como novas formas de ocupar o espaço público, tendo a música como protagonista, interagem com uma estrutura como o Carnaval de Salvador, a partir das políticas públicas adotadas pelos governos para o evento e do modo como isso afeta e modifica o ritmo da cidade gerando consensos e dissensos.

O bairro do Campo Grande, citado no parágrafo inicial deste artigo, fica no chamado Circuito Osmar³, o mais tradicional, localizado na parte central da cidade, que abriga todos os canais de televisão e os camarotes do prefeito de Salvador (DEM) e do governador da Bahia (PT). Tem um trajeto de seis quilômetros passando pela emblemática Praça Castro Alves e retornando pela Avenida Carlos Gomes. Um território que guarda momentos memoráveis do Carnaval, e também é bastante significativo do ponto de vista político. Desde a época do governador Antônio Carlos Magalhães (PFL), na década de 1990, o local tornou-se um espaço em que boa parte dos artistas faz “reverências” aos governantes.

Nos dias de domingo, segunda e terça, a partir do meio-dia, os principais blocos atravessam a passarela do Campo Grande com transmissão ao vivo pelas redes de TV. Ali, na segunda-feira, passa o tradicional bloco Mudança do Garcia, que tem como bandeira protestos políticos de esquerda. O circuito também é espaço dos blocos afro, a maioria com saída pela noite, sem a mesma cobertura midiática. Com o surgimento do Circuito Dodô, nos bairros da Barra e Ondina (Orla de Salvador), houve uma migração de vários blocos e artistas, mas o Campo Grande não perdeu seu poder simbólico dentro da festa e tem sido um espaço importante no jogo político de um “novo” Carnaval sem cordas no confronto entre prefeitura (DEM) e governo (PT).

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

³ Durante o Carnaval, a Cidade do Salvador é dividida pela Prefeitura em circuitos: Osmar (Centro); Dodô (Barra/Ondina), Batatinha (Pelourinho), esses são os principais. Recentemente foram criados novos circuitos: Praça Castro Alves (Contrafluxo), Orlando Tapajós (Ondina/Barra), Mestre Bimba (Nordeste de Amaralina), Sérgio Bezerra (Barra).

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 áreas 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.

O Programa Carnaval Pipoca começou a colocar nos dois circuitos (Osmar e Dodô) trios independentes, sem cordas e com boa qualidade técnica. Podemos dizer que 2009 foi o ano emblemático do recuo das cordas e de um carnaval bancado pelos governos estadual e municipal. Nos últimos três carnavais, o governo do Estado tem investido cerca de R\$ 10 milhões por ano em trios independentes. Com a chegada de ACM Neto à prefeitura de Salvador em janeiro de 2013 (reeleito em 2016), a tendência de baixar as cordas cresceu com a criação do Furdunço, no bairro da Barra, em 2014, que acontece no domingo anterior à festa e se repete na sexta carnavalesca, no Campo Grande. Como observa Straw, é importante perceber “o papel que escrita, lei e comércio tem na formação deste fenômeno que nos chamamos de cena” (pág. 246). Apelidado de Carnaval do Futuro pela prefeitura, o BaianaSystem tornou-se uma das principais estrelas do Furdunço, mesmo mantendo distância da disputa política entre governo e prefeitura.

Tão longe, tão perto

Em 2010, quase desconhecido, poucas pessoas seguiram o trio do BaianaSystem no carnaval. A passagem pelos camarotes do Circuito Barra-Ondina refletia uma falta de entendimento daquele produto artístico na avenida, principalmente pela escolha estética de priorizar os sons graves. Mas a relação forte do Baiana com a festa foi sendo alcançada aos poucos. Em 2011, quando se apresentaram no palco Varanda do Glauber, montado na Praça Castro Alves, a estranheza aconteceu, mas ao tocarem ritmos como guitarrada, frevo, samba-reggae, reggae, sons muito próximos da tradição do carnaval baiano, conseguiram se comunicar e interagir com o público. Uma das singularidades do grupo foi a percepção de conectar a experiência sonora do carnaval da Bahia com a Jamaica: 1) a percepção do trio elétrico como um grande

soundsystem; 2) a similaridade dos cantores jamaicanos com os cantores de bloco afro; 3) a linguagem do reggae. A referência do grave do BS foi incorporada a partir de uma releitura da percussão dos blocos afro com baterias de 300, 200 pessoas. No *soundsystem* da Jamaica o grave é o protagonista, impulsionado pelo uso de *subwoofer*, um alto-falante específico para a reprodução de frequências baixas. Essas frequências podem ser descritas como uma sensação que mexe na vibração dos corpos, provavelmente a grande diferença estética produzida pelo Baiana no Carnaval, buscando uma negociação entre tradição e modernidade.

A experiência com o grave teve início nos shows no bairro do Pelourinho, quando o BS passa a usar o *subwoofer*, provocando um determinado e singular impacto sonoro estético. Segundo Gilroy:

O som que esses sistemas sonoros geram possui suas próprias características, particularmente a ênfase na reprodução das frequências dos sons graves, na sua própria estética e no seu modo único de consumo (Gilroy: 1992; p. 342).

Um sistema que define uma estética incorporada pelo grupo baiano para funcionar no mesmo horizonte estético, tanto no palco quanto no trio elétrico, com o objetivo de potencializar o grande diferencial sonoro do BS: o uso dos sons graves na música pop urbana de Salvador.

Isso nos leva a pensar na construção do público do BaianaSystem iniciada em um território emblemático em Salvador, o Pelourinho, local dos ensaios do Olodum, depois ocupado pela Banda Didá, Cortejo Afro, o cantor Gerônimo, espaço famoso também por abrigar bares de reggae. Principal protagonista do Centro Histórico de Salvador, o Pelourinho, que é administrado pelo governo estadual, desde a gestão de ACM como governador, em parceria com a Prefeitura Municipal, tem como principal público turistas e artistas, sendo pouco acessado por grande parte da classe média soteropolitana.

A ocupação desse território pelo BaianaSystem está diretamente ligada ao projeto Pelourinho Dia & Noite, uma tentativa do governo estadual de manter um determinado consumo na área “revitalizada” nos anos 1990 pelo então governador Antônio Carlos Magalhães (PFL), como explicam Gottschall e Santana:

Ainda tentando manter a perspectiva de lugar de consumo, o governo estadual, através da Secretaria de Cultura e Turismo, implantou o projeto *Pelourinho Dia & Noite*, que buscava patrocinar eventos festivos e programação musical constante. Alternativa que apesar de cumprir o

propósito de animação e espetacularização das referências culturais locais, também não conseguiu atingir o propósito de atrair um público consumidor que promovesse a sustentabilidade econômica dos empreendimentos e do espaço. (GOTTSCHELL e SANTANA, pág. 3, 2007).

No período de 2008 a 2011, durante a gestão do secretário de cultura estadual, Márcio Meirelles, no primeiro mandato do governador Jacques Wagner (PT), é implementada uma outra forma de ocupação do Projeto, com menos dias dedicados à música, uma tentativa de deixar o local aberto também para outras ações, como moradia e estudos. Cria-se a chancela Pelourinho Cultural, coordenada pela produtora Ivanna Soutto, que abre espaço para as primeiras temporadas do BaianaSystem, a partir de 2008, dando início à carreira do grupo, com shows nas praças do Centro Histórico e a construção de um público jovem alternativo que se contrapõe a artistas da música baiana hegemônica, como axé music e pagode.

Ao mesmo tempo, amplifica uma nova ambiência nos anos de 2002 a 2010 na mudança da forma de captação de incentivos culturais que reformatam a política cultural do país. São diversos editais que possibilitam a movimentação de um circuito musical independente das grandes gravadoras e da mídia tradicional, ocupando novas territorialidades e suportado pelo uso de redes sociais. É nesse momento que o Baiana começa a tocar, inserindo-se nessa nova política cultural brasileira, que se reflete na Bahia a partir de 2007, apontando, como coloca Janotti (2014), o que caracteriza a formação de uma nova cena musical de Salvador:

Uma das características marcantes de qualquer cena musical é a transformação do espaço (geográfico e virtual), em lugares significantes. (...) Daí a importância das articulações entre tecido urbano e virtual na materialização das cenas musicais, configurando “territorialidades informacionais”. (p. 61)

Aos poucos, com a frequência de shows no local, o grupo vai criando um circuito em que dialoga com vários artistas da nova geração da música popular de rua da Bahia – que se apropriam de gêneros como pagode, arrocha, samba-reggae, com o uso de bases eletrônicas e sons graves, ampliando a produção de shows e, conseqüentemente, amplificando redes de fãs, produtores, músicos e críticos. O BaianaSystem ativa várias práticas musicais locais, mas em um diálogo cosmopolita, o que sugere uma tentativa de revitalização da tradição local a partir de uma conexão com estéticas globais. No entendimento desse processo, Regev utiliza o termo cosmopolitismo estético que, segundo ele, explica:

(...) a formação em um curso de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos compartilham bases amplas comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais”. (REGEV, 2013, p. 3).

Para Regev, o pop está nas articulações sonoras de instrumentos, em uma ideia de modernização, uma espécie de idioma estético apoiado em um senso de singularidades das culturas nacionais.

Na sua leitura, Regev propõe o conceito de culturas estéticas para entender como uma série de círculos concêntricos (sem fronteiras rígidas, nem barreiras) – formado por círculos menores de experts e fãs e círculos mais amplos com fãs ocasionais e conhecimento superficial – tem distintos tipos de implicação em uma cultura estética. Ao se associar ao pagode em uma releitura com bases eletrônicas, por exemplo, o BaianaSystem busca prestígio em um determinado campo mais global do que local, uma música pop urbana. Ao mesmo tempo, canções do BS como “Da Calçada pro Lobato”, muito próxima a uma lambada, possibilita um novo entendimento da sonoridade “esquisita” do grupo. A partir dessas conexões, as pessoas passaram a se reconhecer na musicalidade do Baiana, a sentir um “estranhamento confortável”.

A influência do pop na estética cosmopolita, para Regev, inspira artistas das mais diversas práticas musicais para uma espécie de resistência simbólica ao lugar periférico a que essas práticas culturais estariam submetidas no campo de produção cultural. Dessa forma, o BS se legitima esteticamente entre o pop global e a música de rua da Bahia, fazendo a sua trajetória artística “circular no universo cultural contemporâneo através de uma tonalidade cosmopolita” (JANOTTI, 2014, p. 47).

A ocupação do carnaval

No ano de 2017, o projeto BaianaSystem fechou o Furdunço, evento que levou às ruas um milhão de pessoas. O Navio Pirata saiu do bairro de Ondina às 20 horas. Do alto do trio elétrico, o cantor Russo Passapusso começa o trajeto com *Invisível*, novo single do grupo, um samba reggae eletrônico e com uma letra sobre os trabalhadores invisíveis, milhares deles que estão ali no Carnaval segurando as cordas e vendendo cerveja da marca patrocinadora da festa:

Você já passou por mim/E nem olhou pra mim/Você já passou por mim/E

nem olhou pra mim/Acha que eu não chamo atenção/Engana o seu coração/
Acha que eu não chamo atenção (chamo atenção) (...)
Não tem cor/Não tem cara/Começou/Não vai parar/Coração vai disparar/Não
tem como segurar (...)
Ninguém viu, ninguém viu/Ninguém acha você/Invisível, invisível/
Ninguém acha você (...) (Russo PassaPusso/Roberto Barreto/SekoBass/
Filipe Cartaxo, 2017)

A letra politizada, como tantas outras do BS, escolhida para iniciar o desfile em um evento criado pela prefeitura de ACM Neto (DEM), traz pistas de como o grupo ocupa esse território: um trio em formato menor, sem cordas, que aposta na música de rua de Salvador, como o samba reggae e pagode, a partir de uma conexão com estéticas globais como *dub*, *hip hop*, *cumbia*, *kuduro* e muitas bases eletrônicas. O grupo se insere no Carnaval, mas mantém o discurso da sua autonomia criativa, o que para Janotti significa usar “sonoridades em que o estranhamento é ativado como uma reivindicação de autonomia no mundo da música” (JANOTTI, p. 62).

Entendemos que o carnaval é parte da complexidade de Salvador que não pode nem deve ser obliterado por nenhum artista sob o risco do grupo não desenvolver um circuito afetivo, social e comercial com a cidade. É o espaço em que diversas práticas interagem, o que gera uma série de tensões e conflitos que fazem parte do cotidiano da urbe. Interessa aqui entender como a cidade se articula em torno das territorializações sonoras, afetivas, políticas, e como a música funciona como um dispositivo cultural que nos permite perceber determinadas alianças afetivas, conexões culturais, expressões midiáticas e aspectos socioeconômicos. O BaianaSystem se coloca como um grupo que dialoga com a música de rua de Salvador, e o Carnaval é um acontecimento social para essa música com diversos atores em cena: bandas, charangas, trio elétricos, palcos, afoxés, baterias, batucadas, entre outros.

A música é o principal pretexto para uma circulação pelos territórios do Carnaval; ela articula uma aliança entre políticos, músicos, meios de comunicação e público. Quando o BaianaSystem usa sua relação com a música de rua da Bahia para circular pelo Carnaval, coloca em cena afetos, valores culturais, sensibilidades e sua forma de participar, de encenar gostos em um circuito afetivo e econômico de extrema importância para a cidade pela forma como o carnaval sintetiza uma ideia de Bahia, suas singularidades, suas tensões políticas, suas desigualdades sociais, que não passa despercebida nem pelas letras, nem pela musicalidade do BS. A Bahia deles está distante da imagem de felicidade forjada por Caymmi; ao contrário, colocam em cena

todos os conflitos, desigualdades e violência de uma cidade de riquíssima cultura afro-brasileira, mas extremamente pobre, segregada e violenta. A encenação do Baiana nessa cena traz à tona determinadas “posturas corporais, competências tecnológicas, circulação de artefatos sócio-técnicos, trânsito entre urbe e vitalidades, diferentes experiências globais e locais” (JANOTTI, 2014, p. 63 e 64).

As cenas emergem nas cidades quando se busca espaço para determinadas expressões criativas através de especialistas interessados, comunidade e formas de empreendedorismo. Para acontecer, a cena precisa de um lugar, tecnologia e artefatos que permitam às pessoas se moverem em um cenário cultural complexo que vai construindo valores culturais. A noção de cena de Straw nos ajuda a cartografar determinados consumos culturais em territórios, locais ou globais, e nos possibilita uma compreensão do circuito cultural criado em torno do BaianaSystem, e da música independente baiana, e perceber que certas práticas musicais são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso.

Pensar nessa experiência sonora/política/estética do Baiana System significa pensar o Carnaval como uma cena musical atravessada por “territorialidades culturais” (JANOTTI, 2014) que agregam determinadas cenas a partir “da conjunção de territórios geográficos e experiências afetivas ao redor de suas produções musicais”. (JANOTTI, p. 74, 2014). O arquiteto e pesquisador Manoel José Ferreira de Carvalho nomeia os circuitos/territórios como uma forma hegemônica do carnaval de Salvador: “É um desfile de percurso controlado, com o trajeto previamente estabelecido”. (p. 41, 2016). Carvalho tem razão sobre esse controle que o poder público, especificamente o municipal, exerce sobre a festa. Há uma apropriação do espaço urbano para que o carnaval aconteça, desde a escolha da marca de cerveja, horários de saída de trios, disponibilização de vendedores ambulantes, entre outros, mas esse controle não está alheio às imprevisibilidades que acontecem em um evento com milhões de pessoas nas ruas. E não deixa de ser interessante ver um grupo como o Baiana System, que defende sua autonomia artística em um trio sem cordas, sem grandes patrocinadores, propondo um percurso paralelo estético, político e ideológico em relação ao fluxo principal e conseguindo assim ser inserido no Carnaval como um produto que quebra a hegemonia das estrelas da festa, observando aqui o que Bhabha chama do direito de expressão da “periferia do poder” (1998), já que o projeto BaianaSystem representa uma minoria em uma festa hegemônica, mas que negocia seu espaço reencenando o passado, e inventando uma nova tradição (BHABHA, 1998).

Considerações

O BaianaSystem desenvolve, através da sua música, sua performance, seu público, seu consumo, diversas construções políticas e estéticas na cidade do Salvador. O engajamento é ideológico no sentido de dialogar com uma cidade tradicional, com suas festas de largo, seus batuques, mas incorporando um novo idioma estético com as batidas eletrônicas, mantendo uma narrativa de autonomia, independência artística. A história da cidade vai sendo recontada pela incorporação de gêneros como o pagode, o samba-reggae, as lembranças dos antigos carnavais e suas máscaras e fantasias, a percussão dos blocos afro, o resgate do imaginário de uma Bahia que logo em seguida é desconstruída pelo estranhamento do grave, pelo uso das bases eletrônicas, pela crítica ao carnaval estereotipado, pelas letras políticas que não escondem uma Salvador apartada: “Divi-divi-divi-dividir Salvador/ Diz em que cidade você se encaixa/ Cidade alta ou cidade baixa diz/ Em que cidade que você/ Oh oh oh Salvador” (Duas Cidades, 2016). No Carnaval, o BaianaSystem se posiciona como o oposto ao hegemônico, como o dissenso, mas, ao mesmo tempo, aproxima-se sem resistência a esse acontecimento social, porque considera a festa um combustível para a sua música, e percebe a grande diferença que é fazer parte de um mercado como o carnaval para a vitalidade da sua experiência musical.

No Carnaval, o BaianaSystem transforma a avenida em uma catarse à base de uma sonoridade grave em diálogo com a guitarra baiana, impulsionado pelo vocalista Russo Passapusso, dono de um carisma singular e de letras que trazem à cena uma cidade dividida, de violência policial, de especulação imobiliária, voltada para o turismo, atualiza o diálogo com uma Bahia contemporânea que se equilibra entre a festa e a desigualdade social. Apropriam-se desse território de forma afetiva e política em uma negociação tensa com as estrelas hegemônicas do carnaval e com a estrutura econômica e política, apostando na sua autonomia artística para se afirmar como um diferencial na música pop urbana de Salvador. Dessa forma, desenvolve valores que são vistos por críticos e fãs como traços positivos do ponto de vista da resistência ao estabelecido.

Frith (1996) argumenta que “nossas relações sociais são constituídas dentro de uma prática cultural, então nosso senso de identidade e diferença é estabelecido dentro de um processo de discriminação” (FRITH, 1996, p. 18). Quando uma

comunidade estabelece uma relação com uma banda, um artista, um gênero, entendemos que há ali uma posição cultural dentro de um grupo social. Fazer parte dessa cena musical faz com que esses atores sociais estejam diretamente conectados às experiências vividas por eles e em torno das práticas culturais dessa música.

Dessa forma, o BaianaSystem aciona determinadas experiências em seu público e fomenta alianças que inserem o grupo em um determinado território afetivo e musical que possibilita a incorporação de diversos elementos da cultura baiana, como carnaval, pagode, arrocha, dentro de um diálogo com elementos cosmopolitas de uma estética global, como bases eletrônicas, soundsystem, dub, cumbia e outros elementos visuais, identitários e políticos que possibilitam ao BS inserir essas experiências entre dois territórios, o local e o global, em um intenso, conflituoso e provocativo diálogo sobre afetos, sonoridades e territorialidades.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Humanitas/Editora UFMG, 1998.

CARVALHO, Manoel José Ferreira. **A Cidade Efêmera do Carnaval**. Salvador: Edufba, 2016.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of popular Music**. Massachusetts: Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FRITH, Simon. **Popular Music: music and identity**. USA/Canadá: Routledge, 2004.

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

GOTTSCHALL, Carlota de Sousa, e SANTANA, Cabral Mariely. **Cultura e Sociedade no Antigo Centro de Salvador: mapeamento de referências culturais**. III Enecult – Encontro Multidisciplinares de Cultura, Salvador, 2007. Acessado em março de 2017.

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

_____. Quem precisa da Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartim. **A música de rua do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom. 2014.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Laboratório de Papel Finíssimo Editora, 2014.

_____. Entrevista – **Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação**. Brasília: E-Compós, 2012. Em: <http://www.aesobarrosmelo.edu.br/upload/newsfiles/5d3a5c02dfb7a1dc521edc87d2fbf5e61394221405.pdf>. Acessado em março de 2016.

REGEV, Motti. Pop/Rock Music, Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. In: GIDE, Alex; STAHL, Geoff. **Practising Popular Music**. IASPM: Montreal, 2003.

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

_____. Algunas notas acerca del surgimiento del campo global de pop rock: los casos de Argentina e Israel. (Israel, 2006)
Em: https://www.academia.edu/1273581/ALGUNAS_NOTAS_ACERCA_DEL_SURGIMIENTO_DEL_CAMPO_GLOBAL_DE_MUSICA_POPROCK_LOS_CASOS_DE_ARGENTINA_E_ISRAEL. Acessado em 18 de maio de 2017.

SÁ, Simone Pereira de. WILL STRAW: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: Gomes, Itania, JANOTTI, Jeder. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: Edufba, 2011.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. In: MARCHESSAULT, Janine; STRAW, Will (Org). **Public 22/23: Cities/Scenes**. Toronto: York University, 2001

_____. **Cultura Scenes: Society and Leisure**, v. 27, nº 2. Quebec: Presses de L'Université Du Quebec, 2005.

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

_____ Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. in: DE SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JUNIOR, Jader (Org.). **Cenas musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 9-24.

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