



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA

BRENO BASTOS FERNANDES

NEBULOSAS: GIOVANI CIDREIRA, AFROFUTURISMO E A
NOVA CENA DE MÚSICA POP SOTEROPOLITANA

Salvador
2023

BRENO BASTOS FERNANDES

**NEBULOSAS: GIOVANI CIDREIRA, AFROFUTURISMO E
A NOVA CENA DE MÚSICA POP SOTEROPOLITANA**

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação com Habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

Salvador
2023



facom
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DA UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COLEGIADO DO CURSO DE COMUNICAÇÃO

Salvador, 29/11/2023 às 14:00

Ata de defesa pública de Trabalho de Conclusão de Curso

Nesta data, o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado ***Nebulosas: Giovani Cidreira, afrofuturismo e a nova cena de música pop soteropolitana***, de autoria de **Breno Bastos Fernandes**, sob orientação de **Guilherme Maia de Jesus**, foi apresentado em sessão pública e avaliado pela comissão examinadora, composta por **Ohana Boy Oliveira** e **Nadja Vladi Cardoso Gumes**.

Com base em escala de notas de 0,0 (zero) a 10,0 (dez), considerando-se a média exigida para aprovação de 5,0 (cinco), de acordo com o Regulamento do Trabalho de Conclusão de Curso do Colegiado de Graduação da Faculdade de Comunicação e com o Regulamento de Ensino de Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, foram atribuídos ao referido TCC as seguintes notas:

Tabela de avaliação	Nota	Assinaturas
Examinador(a) 1	10,0	Ohana Boy Oliveira
Examinador(a) 2	10,0	Nadja Vladi C. Gumes
Orientador(a)	10,0	Guilherme Maia de Jesus

Média final (valor numérico): 10
Média final (por extenso): DEZ

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e minha irmã, por todo o carinho, apoio e paciência ao longo de minha vida.

A Melissa, pelo amor e pela revisão cuidadosa deste trabalho.

A Gláucia, Caique, Dirceu, João, Matheus, Airí, Agatha, Anna Luiza, Alami, Ana Maria, Ananda, Jade, Luiza, Tota, Leticia e todas as amigas e amigos de dentro e fora da Facom, que foram o principal motivo de minha alegria nos últimos quatro anos.

Ao meu orientador, Guilherme Maia, pelo direcionamento e atenção durante a elaboração deste trabalho.

A Leonardo Costa, pelos ensinamentos como tutor do PETCOM e orientador na Iniciação Científica. Estendo meus agradecimentos a todos os colegas do PET, instância que fez com que eu me sentisse em casa na Universidade e me permitiu realizar projetos com os quais apenas sonhava até então.

A Renata Rocha, Fabio Sadao, Tarcísio Cardoso, Cristiano Oliveira, Juliana Gutmann, Maria Carmen e todos os professores e funcionários da Faculdade de Comunicação que foram essenciais ao longo de minha passagem pela instituição. Também agradeço ao professor Jesiel Oliveira pelo aprendizado e apoio na disciplina LETC47, do Instituto de Letras da UFBA, cujas discussões foram essenciais para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Às professoras Nadja Gumes e Ohana Boy, por gentilmente aceitarem participar da banca de avaliação deste trabalho.

A Giovani Cidreira, pela inspiração.

A conclusão desta monografia e as vivências dos últimos quatro anos só foram possíveis graças a todos vocês,

Muito obrigado.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar possíveis atualizações de noções de identidade e sonoridade baianas presentes na obra do cantor e compositor soteropolitano Giovani Cidreira, mais especificamente no álbum “Nebulosa Baby”. Em um primeiro momento, apresentamos algumas das principais características da nova cena de música pop de Salvador, da qual o artista faz parte, marcada pelo ecletismo musical, pela valorização da cultura afro-baiana e pela elaboração de discursos políticos e de teor ativista em seus trabalhos. Após a apresentação desse cenário, revisitamos a trajetória artística de Giovani e seguimos para a investigação de como esses elementos se manifestam no álbum “Nebulosa Baby”. A partir das ferramentas analíticas elaboradas por Luiz Tatit, analisamos duas faixas do disco (“Sangue Negro” e “Joiás”), em diálogo com o conceito de afrofuturismo, o pensamento de Achille Mbembe e os valores civilizatórios afro-brasileiros propostos por Azoilda Loretto da Trindade, de modo a compreender como essas perspectivas estéticas e políticas podem ser articuladas na obra, resultando em estratégias de transformação social a partir da produção musical.

Palavras-chave: Música Baiana, Giovani Cidreira, Afrofuturismo, Cenas Musicais, Princípios Civilizatórios Afro-brasileiros, Semiótica da Canção.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Público do BaianaSystem no carnaval de Salvador.	26
Figura 2 - Capa do disco “Japanese Food”	34
Figura 3 - Capa do EP “Mix\$take”	36
Figura 4 - Capa do EP “MANO*MAGO”	39
Figura 5 - Diagrama representando os valores civilizatórios afro-brasileiros.....	44
Figura 6 - Frame de “Nebulosa Baby”	49
Figura 7 - Frame de “Nebulosa Baby”	51
Figura 8 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”	56
Figura 9 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”	57
Figura 10 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro” ..	58
Figura 11 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro” ..	59
Figura 12 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro” ..	61
Figura 13 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro” ..	62
Figura 14 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro” ..	63
Figura 15 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Jóias”	66

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A NOVA CENA DE MÚSICA POP DE SALVADOR.....	10
2.1 CENA MUSICAL.....	12
2.2 MÚSICA CARNAVALESCA E BAIANIDADE, ENTRE AXÉ MUSIC E BLOCOS AFRO	14
2.3 DECLÍNIO DO AXÉ E RENOVAÇÃO DA MÚSICA BAIANA.....	22
2.4 A NOVA CENA GANHA AS RUAS: O FENÔMENO BAIANASYSTEM	24
2.5 TRADIÇÃO E TRADIÇÃO, MISTURAS E TRIAGENS	28
3 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE GIOVANI CIDREIRA	32
4 NEBULOSA BABY	41
4.1 VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRO-BRASILEIROS	42
4.2 AFROFUTURISMO	47
5 “SANGUE NEGRO” E “JOIAS”: ANÁLISES A PARTIR DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO.....	53
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS.....	72

1 INTRODUÇÃO

A música baiana ocupa um espaço essencial na cultura brasileira. Do samba de roda e do samba chula à axé music, ao rock e ao samba-reggae, a música popular do estado tanto serve de inspiração para outras regiões quanto é consumida amplamente ao redor do país. Ao longo do século XX, observam-se movimentos sucessivos que registram a marca artística da Bahia no universo da música brasileira. Atestam esse alcance as canções praieiras de Dorival Caymmi, a bossa-nova de João Gilberto, a mistura tropicalista, a resistência dos blocos afro e o sucesso estrondoso da axé music, entre muitos outros fenômenos. A seu modo, cada uma dessas manifestações integrou o mosaico que compõe a música da Bahia, incidindo de modo direto sobre noções de sonoridade e identidade baianas – amalgamadas na ideia de baianidade (Guerreiro, 2005).

Nas últimas duas décadas, uma nova geração tem dado continuidade a essa linhagem. Composto por artistas da capital e do interior, baseados em sua maioria na cidade de Salvador, esse grupo tem levado à conformação de uma cena musical marcada por uma nova abordagem da cultura baiana, transitando entre referências locais e internacionais, instrumentos orgânicos e eletrônicos, de modo a propor outras perspectivas do fazer musical. Em especial, a cultura afro-baiana surge como um referencial indispensável, tanto para a construção de sonoridades quanto para a afirmação de elementos identitários ligados à experiência negra no estado e, mais especificamente, em Salvador. Desse modo, entendemos que pode estar em curso um processo de atualização das noções de sonoridade e identidade baianas, através da produção musical contemporânea no estado.

Em meio à multiplicidade de artistas e obras que integram essa nova geração, pensamos que o trabalho do cantor e compositor Giovani Cidreira apresenta formas particulares de relacionar os elementos mencionados acima. Ao longo de sua trajetória artística, Giovani demonstra uma plasticidade capaz de transitar entre diferentes estilos e gêneros musicais a partir de uma base da canção popular brasileira, dialogando com práticas do rock, rap, trap, arrocha e pagode baiano, entre outros. Seu álbum mais recente, “Nebulosa Baby”, lançado em 2021, nos parece um objeto de pesquisa profícuo para pensar os processos de experimentação entre linguagens e estilos presentes na produção contemporânea da música da Bahia, bem

como sua relação com a negritude e o ativismo musical, em diálogo estreito com a estética e o pensamento afrofuturistas.

Na primeira parte deste trabalho, adentramos o contexto da atual produção musical baiana a partir da noção de cena musical, proposta pelo pesquisador canadense Will Straw (1991). Então, baseados no trabalho de pesquisadores como Gumes (2020) e Argôlo (2021), analisamos algumas de suas principais características, com foco na diversidade musical e nos discursos políticos e ativistas adotados pelos artistas da nova geração.

A seguir, essas observações são posicionadas em um contexto histórico da música baiana, por meio de uma comparação com a axé music, gênero que ocupava um posto de hegemonia no mercado cultural baiano e nacional entre a década de 1990 e o começo dos anos 2000. Revisitamos a história do axé e sua ligação com o carnaval soteropolitano, destacando os principais fatores e acontecimentos estéticos e mercadológicos que levaram ao seu desenvolvimento, além das relações não raro conflituosas entre as estrelas e empresários do gênero e os blocos afro da cidade, responsáveis diretos pela criação da sonoridade de matriz afro-baiana na qual se fundamenta a axé music (Matos, 2021). O surgimento da nova cena de música pop de Salvador também é apresentado, com ênfase na atuação do grupo BaianaSystem, levando em consideração seu papel catalisador para a expansão do restante da cena e o modo como elenca diversas das características identificadas como traços distintivos dessa produção.

Na segunda etapa do trabalho, nos voltamos à trajetória artística de Giovani Cidreira, de modo a apresentar os principais passos de sua carreira e as referências por ele trabalhadas ao longo de suas obras. Nesse percurso, notamos como o artista articula várias das práticas e posicionamentos identificados anteriormente como elementos relevantes para a cena musical em que está inserido. Por fim, direcionamos nossa atenção para o álbum “Nebulosa Baby” e os produtos culturais que compõem o universo da obra (incluindo também websérie e álbum visual, além do disco). Para analisá-lo, estabelecemos um diálogo com os valores civilizatórios afro-brasileiros propostos por Azoilda Loretto da Trindade, a obra de Achille Mbembe e o pensamento afrofuturista. Ademais, utilizamos ferramentas analíticas elaboradas por Luiz Tatit no escopo da semiótica da canção para investigar os percursos geradores de sentido

através dos quais Giovani expressa essas questões em duas das faixas de “Nebulosa Baby”, “Sangue Negro” e “Joias”.

2 A NOVA CENA DE MÚSICA POP DE SALVADOR

A partir da segunda metade dos anos 2010, uma nova geração de artistas baianos tem despontado no cenário musical brasileiro, figurando em instâncias de legitimação (Bourdieu, 2011) de âmbito nacional. Inseridos gradativamente no circuito de veículos de comunicação, festivais, editais e casas de show de reconhecimento considerável, esses artistas levaram à constatação por parte de crítica, público e imprensa de que uma nova cena musical estava se formando no estado da Bahia, principalmente a partir da capital, Salvador.

Integrando essa geração, são mencionados nomes como BaianaSystem, Luedji Luna, Josyara, Xênia França, Afrocidade, Giovani Cidreira e Larissa Luz, entre outros. Cada um possui características próprias, resultando em uma produção musical reconhecida por sua diversidade. Ao mesmo tempo, caracterizada justamente pela capacidade de transitar entre influências locais e da música pop globalizada, enquanto mantêm discursos e posturas críticas e muitas vezes ativistas, em especial a partir da afirmação da negritude e da luta antirracista. Assim, segundo Nadja Gumes, criam “uma música de conexões locais (ijexá, pagode, samba-reggae) e globais (dub, rap, jazz), discurso estético-político, revestido em uma linguagem pop” (Gumes, 2020, p. 208).

Embora decorra de projetos por vezes iniciados ainda na década de 2000, esse movimento alcança maior notoriedade entre os anos de 2016 e 2018, período em que diversos artistas obtiveram maior alcance com seus trabalhos e constituíram bases de público mais consistentes, em parte graças à sua inserção no eixo Rio-São Paulo. A repercussão desse processo é exemplificada em matéria publicada no jornal Folha de São Paulo em maio de 2018, com o título “Artistas baianos se destacam ao mesclar gêneros consagrados e inesperados”. No texto, o jornalista Thiago Ney afirma que a atual geração de artistas está renovando a música pop da Bahia.

Citando Livia Nery, ÀTTØØXXÁ, Larissa Luz, Luedji Luna, Illy, Giovani Cidreira, Hiran, Ifá Afrobeat, Baco Exu do Blues, Xênia França e BaianaSystem, entre outros, Ney afirma que, “diferentemente de outras cenas recentes, [...] a nova música pop baiana não tem sonoridade particular” (Ney, 2018). Além disso, acrescenta que ela é marcada pela “inserção de elementos da tradição musical baiana em um contexto

global, urbano e tecnológico. É um movimento que se encaixa em outras cenas em um mundo hiperconectado” (Ney, 2018).

Em grande parte, esses artistas construíram suas carreiras no estrato do *midstream* (Wolbert, 2023), situado entre o mercado independente e o *mainstream*. Com a facilitação do acesso a meios de produção e distribuição ocasionada pelo surgimento de equipamentos de menor custo, a possibilidade de disponibilização de obras na internet via *streaming* ou *download* e a estruturação do modelo de editais no país, o *midstream* passou por um processo de consolidação nas primeiras décadas do século XXI, quando mais artistas conseguiram levantar suas carreiras sem a necessidade de integrar grandes gravadoras ou inserir seus trabalhos na programação de meios massivos como televisão ou rádio.

Transitando com apresentações em geral de públicos formados por até 2000 pessoas, os artistas desse estrato costumam dar importância à relação de proximidade e comunicação direta com o público, potencializada pelo uso das redes sociais. Além disso, têm nos programas de editais de incentivo um grande aliado para a manutenção de suas carreiras, já que estes possibilitam o financiamento da produção e circulação de novos trabalhos, bem como a complementação da renda dos artistas (Santos, 2022). Neste contexto, editais de iniciativas como o programa Natura Musical também passam a ser considerados instâncias de legitimação relevantes, alavancando a carreira de muitos dos artistas selecionados (Wolbert, 2023).

Uma das marcas que diferenciam os artistas atuantes no *midstream* de parte do *underground* tem relação com a atitude perante o mercado da música e as práticas hegemônicas de busca pelo retorno financeiro e midiático. Embora ainda prezem por maior liberdade artística, com o passar do tempo os artistas do *midstream* também organizaram maneiras de se relacionar com o mercado. Desse modo, muitos deles, como aqueles integrantes da nova cena da música pop baiana, equilibram essas tendências e aspirações visando manter seus posicionamentos estéticos e políticos enquanto assumem o lado comercial do fazer musical, ultrapassando a “dicotomia entre os mundos do consumo e do entretenimento de um lado e a cidadania e a política do outro” (Sá, 2016, p. 57).

A atuação desse grupo de artistas tem levado pesquisadores como Argôlo (2021) e Gumes (2020) a identificarem a conformação de uma nova cena musical do pop baiano, no que chamam de "nova cena pop de Salvador"¹. Assim, a partir da obra do pesquisador canadense Will Straw (1991, 2006, 2012), buscam analisar os modos como a atual geração da música baiana articula afetos, elementos identitários e territorialidades distintos em sua atuação artística.

2.1 CENA MUSICAL

Proposto como um contraponto à noção de comunidades musicais, o conceito de cena musical elaborado por Straw busca dar conta da fluidez inerente à produção e fruição artística na contemporaneidade, imersa em fluxos comunicacionais em larga escala e alta velocidade.

Como um ponto de partida, pode-se postular uma cena musical como distinta, de maneiras significativas, de noções mais antigas de uma comunidade musical. Este último pressupõe um grupo populacional cuja composição é relativamente estável – de acordo com ampla gama de variáveis sociológicas – e cujo envolvimento na música se conforma como uma exploração contínua de um ou mais idiomas musicais que se dizem ser enraizados em uma herança histórica geograficamente específica. Uma cena musical, em contraste, é aquele espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias muito variadas de mudança e fertilização cruzada (Straw, 1991 *apud* Argôlo, 2020, p. 17).

Enquanto a ideia de comunidade musical aponta para grupos populacionais relativamente fixos no que se refere ao consumo de música, o conceito de cena musical possibilita a análise de determinado espaço cultural levando em consideração a multiplicidade de práticas que nele atuam, moldando e influenciando umas às outras. Assim, a ênfase anteriormente legada ao caráter geográfica e historicamente determinante das comunidades musicais dá lugar à tentativa de abarcar as dinâmicas de transformação e reacomodação de diferentes hábitos no contexto contemporâneo,

¹ Ao longo deste trabalho, notamos a dificuldade existente no trânsito entre noções de cultura ou música soteropolitana e baiana. Assim como Gumes e Argôlo (2020), consideramos importante especificar a relação da cena mencionada com a cidade de Salvador, não tomando as particularidades da capital como a realidade de todo o estado. Por outro lado, essa própria cena localizada em Salvador é formada por artistas vindos de diversas regiões da Bahia, além do fato da produção soteropolitana também afetar noções de sonoridade e identidade baianas como um todo.

constituído pelo que, citando Edward Said, Straw aponta como “um sistema de articulação crescentemente universal” (Said apud Straw, 1991, p. 369).

Essa mudança de perspectiva no âmbito dos estudos de música popular, compreendida a partir da década de 1990, ocorre na esteira do crescimento de interesse por parte dos pesquisadores acerca da realidade urbana e dos fenômenos que nela ocorrem. Gradualmente, categorias como subcultura, comunidade ou movimento passaram a ser consideradas menos aptas a lidar com o número de atividades e práticas em um contexto cosmopolita, bem como com a fluidez em que estavam imersas (Straw, 2006, p. 9). Assim, a criação do conceito de cena seria uma tentativa de lidar com a multiplicidade de influxos nesses espaços culturais.

Para Straw (2006), desde então o conceito de cena musical tem se estabelecido no âmbito dos estudos culturais e de música popular por dois motivos principais: a capacidade de abordar fenômenos sem limites claros definidos (embora ligados a um espaço geográfico e cultural específico); e a possibilidade de unir traços comunitários e o dinamismo do espaço urbano.

[O conceito de] ‘cena’ persiste em meio à análise cultural por um número de razões. Uma delas é a eficiência do termo como um rótulo de base para unidades culturais cujas fronteiras precisas são invisíveis e elásticas. ‘Cena’ é utilmente flexível e anti-essencialista, requerendo daqueles que o usam nada mais do que a observação de uma leve coerência entre grupos de práticas e afinidades. Para aqueles que estudam música popular, ‘cena’ tem a capacidade de desengajar fenômenos das unidades mais fixas e teoricamente problemáticas de classe ou subcultura (mesmo quando carrega a promessa de sua eventual rearticulação). Ao mesmo tempo, ‘cena’ parece capaz de evocar tanto a intimidade aconchegante da comunidade quanto a fluidez cosmopolita da vida urbana. À primeira, adiciona um sentido de dinamismo; à última, um reconhecimento dos círculos internos e histórias táteis que dão uma ordem secreta a cada superfície aparentemente fluida (Straw, 2006, p. 6, tradução nossa).

Assim situada, a cena abarca duas pressões distintas: “uma na direção da estabilização de continuidades históricas locais, e outra que trabalha para perturbar essas continuidades, cosmopolitanizá-las e relativizá-las” (Straw, 1991, p. 373, tradução nossa). Nesse contexto, a diversidade de produções inserida no ambiente urbano leva à constatação de que o “fazer e refazer de alianças entre comunidades são os processos políticos cruciais dentro da música popular” (Straw, 1991, p. 370). Percebemos esses movimentos no desenrolar da cena musical pop atual da Bahia,

principalmente levando em consideração as últimas décadas de história da música do estado.

2.2 MÚSICA CARNAVALESCA E BAIANIDADE, ENTRE AXÉ MUSIC E BLOCOS AFRO

Entre os anos 1990 e o início dos anos 2000, a chamada axé music dominou não apenas a produção baiana, como galgou um posto de hegemonia no cenário da música popular nacional. Intimamente ligados ao carnaval e à indústria do turismo soteropolitana, artistas como Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Chiclete com Banana e Luiz Caldas figuraram no topo das paradas de sucesso brasileiras e contribuíram para a consolidação de Salvador como um destino desejado nacionalmente, principalmente durante o verão (Guerreiro, 2000, Matos, 2021).

Embora não constituísse exatamente um gênero com características musicais específicas, a axé music pode ser considerada um gênero midiático responsável por englobar sonoridades e ritmos diversos a partir de elementos significantes principais. Pode-se afirmar que o seu estilo provém da união do frevo baiano, versão do ritmo pernambucano reinterpretado pela guitarra baiana de Dodô e Osmar, com a música dos blocos afro, que se multiplicavam desde 1975, quando surgiu o Ilê Aiyê, grupo do bairro da Liberdade pioneiro na afirmação da cultura negra por meio de uma associação carnavalesca (Risério, 1981). Além disso, os artistas do axé trabalhavam influências da música pop internacional a partir da instrumentação e dos arranjos feitos junto a seus grupos, com o uso de teclados digitais e sintetizadores, por exemplo.

Assim, podem ser apontados dois processos principais como responsáveis pelo surgimento da axé music: a criação do trio elétrico (e, posteriormente, da guitarra baiana) e o surgimento de blocos afro na cidade de Salvador, que levou à valorização das raízes percussivas da música local e propiciou o surgimento de ritmos como o samba-reggae.

Criado em 1951², o trio elétrico consistia inicialmente de um Ford 29 - apelidado de Fobica - aparelhado com um gerador elétrico e coberto de decorações

² Embora as comemorações oficiais do surgimento do trio elétrico posicionem o acontecimento no ano de 1950, sua primeira aparição aconteceu em 1951, ano em que o grupo de frevo Vassourinhas se apresentou em Salvador e inspirou a dupla Dodô e Osmar a levar sua invenção para a rua. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/02/simbolo-do-carnaval-trio-eletrico-chega-aos-70->

carnavalescas. Naquele ano, o veículo saiu pelas ruas do Centro de Salvador com a dupla Dodô e Osmar, acompanhados por um grupo de seis percussionistas, tocando versões de frevos pernambucanos com violão e cavaquinho eletrificados. O marcante nome da invenção viria no ano seguinte, quando o músico Temístocles Aragão se uniu a Dodô e Osmar e os três desfilaram sob a alcunha de Trio Elétrico (Paulafreitas, 2006).

A nova mídia ocasionou transformações de grandes proporções no carnaval soteropolitano, vindo a se desenvolver com o passar do tempo, graças ao surgimento de novas soluções para aumentar o alcance e sonoridade do trio. Assim, outros grupos seguiram a ideia de Dodô e Osmar e criaram seus próprios trios, que se transformaram até chegar ao formato atual de grandes caminhões equipados com caixas de som. Ao longo dessa trajetória, as transformações do trio elétrico propiciaram a criação de uma sonoridade própria, com base no frevo, calcada na execução de melodias pelos instrumentos elétricos.

Nomeado de “frevo baiano”, esse gênero se popularizou ao redor do país por meio de músicas como “Atrás do Trio Elétrico”, lançada por Caetano Veloso em 1969. Armandinho Macedo, filho de Osmar, foi responsável por incorporar a linguagem do rock a esse estilo musical, explorando as possibilidades do “pau elétrico”, instrumento criado por Dodô e Osmar, que viria a ser chamado de guitarra baiana. Incorporando influências de grupos e artistas como os Beatles, Jimi Hendrix e Eddie Van Halen, Armandinho abriu novos caminhos criativos para a música de trio, e passou a experimentar com o uso de pedais e distorções na guitarra baiana.

Também na direção de incorporar novas influências e sonoridades na música de trio, os Novos Baianos levaram sua mistura de samba, rock, ijexá e frevo (entre outros gêneros) para cima do palco ambulante. No plano técnico, causaram grande impacto ao experimentar pela primeira vez com a utilização de sistemas de P.A. acoplados aos trios, substituindo os alto falantes anteriores e possibilitando maior amplitude e alcance sonoro para as apresentações. Além disso, um ex-integrante da banda causaria uma das maiores renovações da linguagem do trio elétrico logo após sua saída do grupo.

Em 1976, Moraes Moreira se apresentava com o Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar, quando decidiu utilizar um microfone voltado à comunicação com o público para cantar as letras de algumas canções do último disco da banda do Trio, “Jubileu de Prata”. Com isso, passou a ser considerado o primeiro cantor de trio elétrico, e a partir de então a música carnavalesca de Salvador deixou de ser apenas instrumental e se aproximou cada vez mais da linguagem da canção.

Também na década de 1970, mais precisamente em 1974, surgiu no bairro da Liberdade o Ilê Aiyê, bloco afro pioneiro da cidade de Salvador. Com o Ilê, a partir da Ladeira do Curuzu, “nasceu e se cristalizou a ideia de mostrar o universo negro em sua grandeza e modificar a autoimagem dos pretos de Salvador” (Guerreiro, 2010, p. 29). Inspirado pelo movimento independentista das ex-colônias africanas e pelo movimento black power norte-americano, o bloco foi fundado por jovens como Vovô do Ilê, Macalé e Mário Gusmão, ligados à contracultura e antenados na black music internacional, ao mesmo tempo em que estavam imersos no carnaval soteropolitano junto aos blocos de índio, escolas de samba e blocos de bairros.

Uma referência essencial para o Ilê Aiyê é o candomblé, tendo em vista que o núcleo fundador do bloco e parte significativa da comunidade em que está inserido são adeptos da religião de matriz africana. Já no primeiro desfile do grupo, em 1975, a ialorixá Mãe Hilda de Jitolu realizava o padê antes da saída do bloco no sábado de carnaval, em reverência ao orixá Exu.

A saída do bloco do Curuzu para o centro da cidade no sábado de carnaval recria o padê (que já era praticado durante o carnaval pelo bloco Filhos de Gandhy desde 1949), momento em que uma das fundadoras do bloco, Mãe Hilda de Jitolu, mãe de Vovô, e que é mãe de santo, espalha pipocas na área e um “pó santo” preparado ritualmente em seu terreiro para alcançar harmonia, ao pé da ladeira, pedindo paz e proteção para seus filhos. Em seguida, solta pombos brancos - símbolos da paz - e todos fazem um minuto de silêncio, antes do rufar dos tambores. O breve ritual, para abrir os caminhos e reverenciar o orixá Exu, é a senha para a tradicional subida da ladeira do Curuzu (Guerreiro, 2010, p. 30).

A influência do candomblé também está presente de modo indissociável na musicalidade do grupo. Baseando-se em ritmos como o ijexá e o samba afro, suas composições se mantêm próximas à sonoridade dos terreiros, em um processo de tradução da sonoridade religiosa para o contexto carnavalesco. Processos similares ocorrem na escolha do tema e na preparação do desfile de cada ano, quando o bloco

realiza pesquisas sobre a história da África e desenvolve narrativas e modos de construir e expressar sua identidade a partir de referenciais da África ancestral. Segundo Vovô do Ilê, “esta pesquisa é transformada em tema de música e reescrevemos a história sob nossa ótica, e não a ótica dos colonizadores” (Vovô, 1993).

Na esteira da consolidação do Ilê, a década de 1980 viu o surgimento de outros blocos afro pela cidade, cada um com uma proposta específica, estreitamente ligada à comunidade em que surgiam. Assim, deu-se a criação, entre outros, do Olodum no Pelourinho, Ara Ketu em Periperi, Malê Debalê em Itapuã, e Muzenza na Liberdade, além do Filhos de Gandhi, criado em 1949 no Porto de Salvador, mas que passou por um processo de revitalização nos anos 1970 e tem sua sede no Pelourinho. Servindo de referência para os outros grupos, o Ilê levou a um processo de “reafricanização” do carnaval (e, conseqüentemente, da música e cultura baianas) (Risério, 1981), à medida em que a movimentação dos blocos em “outros espaços essencialmente negros e também considerados periféricos dava nuances ao movimento” (Guerreiro, 2010, p. 32) e afirmava a identidade negra por meio da proposição de uma nova estética afro-baiana.

Os blocos afro são considerados a forma mais visível de expressão e mobilização afro-baiana. Essas organizações carnavalescas se identificam e são identificadas como unidades culturais em defesa do negro e de sua cultura, constituem-se em polos nos quais questões étnicas são colocadas em pauta e seus membros se conscientizam de sua negritude, através da construção de uma identidade que busca a valorização do negro em termos estéticos e culturais (Guerreiro, 2010, p. 49).

Se por um lado os blocos afro propiciavam a busca pelas raízes tradicionais da cultura de matriz africana, por outro também estavam abertos à construção de novas expressões³. Nesse contexto, os ensaios dos blocos tornaram-se centros de efervescência cultural, com trocas entre músicos integrantes de cada grupo. A partir desses encontros, no ano de 1987 um novo ritmo tomou as ruas de Salvador: o samba-reggae.

³ Cada grupo demonstrava graus de abertura distintos, de acordo com seus parâmetros de autenticidade ou fidelidade às tradições. O Ilê Aiyê era considerado um bloco mais tradicionalista, por exemplo, enquanto grupos como o Badauê buscavam novas formas de criação a partir de influências contemporâneas.

Com autoria creditada ao percussionista Neguinho do Samba, o samba-reggae possui diferentes hipóteses acerca de sua origem. No entanto, seu traço principal aparenta ser a fusão rítmica entre padrões utilizados no samba brasileiro e claves caribenhas, como aquelas por trás do reggae. Assim, o compositor Gerônimo defende a hipótese de ter havido uma incorporação do contratempo do reggae ao ritmo do samba, enquanto o músico e pesquisador Bira Reis sustenta que a célula rítmica do samba-reggae reformula elementos da salsa, do reggae, dos sambas urbanos e da música religiosa do candomblé (Guerreiro, 2010, p. 58).

O fato é, que com a canção “Faraó (Divindade do Egito)”, lançada pelo Olodum no carnaval de 1987, o ritmo seria escutado pelos quatro cantos da capital baiana. Ao longo da festa, a canção foi incorporada por diversas bandas de trio, graças ao seu surpreendente sucesso popular, e antes da quarta-feira de cinzas grande parte do público cantava a plenos pulmões o refrão de autoria do compositor Luciano Gomes. No mesmo ano, a faixa foi gravada em estúdio pela primeira vez, nas vozes de Djalma Oliveira e Margareth Menezes, e, posteriormente, pelo próprio Olodum, para então ganhar as rádios na Bahia.

Na década de 1980, novos artistas surgiam no cenário soteropolitano, apresentando músicas que uniam o universo rítmico dos blocos afro com a música de trio, apostando em uma linguagem pop e dançante para gerar os novos hits da música local. Começando com “Fricote”, canção gravada por Luiz Caldas no disco “Magia”, de 1985, nos próximos anos nomes como Sarajane, Banda Mel, Banda Reflexu’s, Margareth Menezes, Chiclete com Banana, Ivete Sangalo e Daniela Mercury⁴ contribuíram para o fortalecimento dessa nova música baiana em âmbito nacional. Inicialmente proposto como um termo pejorativo para o gênero que se formava, o nome axé music foi cunhado pelo jornalista Hagamenon Brito, em texto de tom crítico ao fenômeno. No entanto, a alcunha se popularizou e veio a nomear o gênero musical de maior sucesso nas décadas de 1990 e 2000 no Brasil.

Em geral com andamento acelerado, melodias simples e foco no refrão, os sucessos do axé eram responsáveis pela criação de um imaginário da Bahia - enquadrada como uma extensão da cidade de Salvador - enquanto um espaço de

⁴ Listamos esses grupos e artistas levando em consideração sua participação no processo de consolidação da axé music a nível nacional. No entanto, vale ressaltar que diferenças tanto estéticas quanto mercadológicas podem ser frisadas entre cada um, de modo que não necessariamente ocupavam o mesmo espaço à época.

alegria, sensualidade e prazer, com foco no carnaval e no caráter festivo da região. A imagem promovida pela *axé music* é inserida no processo sócio-histórico de construção da ideia de baianidade, entendida como uma forma de vida e identidade próprias à Bahia. Formada a partir de elementos culturais de matriz africana de Salvador e do Recôncavo, essa ideia resulta em um processo de “transformação das particularidades da cultura local em atrativos turísticos, investindo assim no turismo cultural” (Guerreiro, 2005, p. 1).

Em curso de maneira mais estruturada ao menos desde a década de 1950, a construção dessa ideia de baianidade posiciona a realidade local em relação com o restante do país, afirmando suas particularidades e selecionando qualidades que diferenciem positivamente a Bahia de outras regiões. Nesse contexto, atuam de modo complementar artistas, políticos, publicitários e comunicadores, entre outros agentes. Tomando a música como elemento central, capaz de aumentar o alcance das mensagens transmitidas, a *axé music* foi alçada a um papel de destaque para a construção dessa ideia de baianidade.

Em grande parte das letras do gênero, é notável certa idealização do estilo de vida e da paisagem baiana, em que o estado é apresentado como uma terra de prazer e praticamente livre de tensões sociais, destacando o período do carnaval. Tal abordagem já contrastava com parte da produção de blocos afro e artistas negros como o Ilê Aiyê, Olodum e Lazzo Matumbi, que possuíam canções ressaltando e combatendo a desigualdade social e racial no estado.

Esse discurso está presente na letra de “Baianidade Nagô”, um dos hinos do carnaval soteropolitano, gravado pela Banda Mel em 1991 e posteriormente interpretado por estrelas do gênero, como Daniela Mercury e Ivete Sangalo.

Já pintou verão
Calor no coração
A festa vai começar

Salvador se agita
Numa só alegria
Eternos Dodô e Osmar

Na Avenida Sete
Da paz eu sou tiete
Na Barra, o farol a brilhar

Carnaval na Bahia
Eterna maravilha
Eu nunca irei te deixar, meu amor

Eu vou
Atrás do trio elétrico, eu vou
Dançar ao negro toque do agogô
Curtindo minha baianidade nagô

Eu queria
Que essa fantasia fosse eterna,
Quem sabe um dia a paz vence a guerra
E viver será só festejar

(BAIANIDADE NAGÔ, 1991)

Expressão central da canção, o termo “baianidade nagô” explicita a relação apresentada entre a cultura baiana e culturas de matriz africana, simbolizadas pelo vocábulo “nagô”, referente à população proveniente da região entre os atuais países da Angola e República do Benin, de grande relevância para a constituição da cultura brasileira (dos Santos, 1993). Além disso, são elencados signos referentes à cidade de Salvador e ao carnaval, como o trio elétrico e seus criadores, Dodô e Osmar, bem como o agogô e referenciais geográficos como a Avenida Sete e o Farol da Barra, símbolos dos dois principais circuitos da festa.

No entanto, se por um lado a canção afirma a importância da cultura negra para o carnaval e o modo de ser baiano, por outro situa esse mesmo complexo cultural em um ambiente distante de desigualdades e conflitos sociais, vide a ênfase em um imaginário de alegria, paz e fantasia. Paralelamente à constituição desse discurso, a indústria dos blocos, intimamente ligada à axé music, era responsável por um processo de privatização do carnaval, em que parte significativa da programação da festa era restrita ao público de classe média ou alta.

À medida em que o mercado da música e do entretenimento ligado à axé music se expandia, empresários do setor passaram a conceber maneiras de angariar lucros maiores com o carnaval (Miguez, 1996). Assim, foram criados blocos de carnaval com participação restrita. Nesse modelo, os trios elétricos são rodeados por cordas sustentadas por trabalhadores conhecidos como “cordeiros”, responsáveis por proibir a entrada de pessoas que não estivessem portando seu respectivo abadá, peça de vestimenta utilizada como comprovação de compra do público pagante.

Ao longo desse processo, a festa incorporava as desigualdades da sociedade soteropolitana enquanto se tornava um evento de proporções cada vez maiores. Se por um lado buscava-se construir um imaginário festivo para o carnaval, por outro os

espaços da festa eram fragmentados pela restrição de acesso e divisão de papéis sociais de acordo com recortes de classe e raça (que, por outro lado, nunca foram dissociáveis da organização do evento), chegando ao ponto dos principais blocos voltados às classes média e alta da cidade restringirem deliberadamente a participação da população negra e periférica em suas saídas no carnaval.

Ademais, a divisão de trabalho na festa também reflete as mesmas questões. Enquanto a indústria do carnaval aumentava sua participação na economia local e as principais empresas do setor expandiam suas receitas (Miguez, 2011), seguia precarizada a condição de trabalho de vendedores ambulantes e cordeiros, funções ocupadas majoritariamente por pessoas negras de baixa renda.

A cultura negra e de matriz africana foi essencial para a formação da *axé music*, na medida em que padrões rítmicos como o samba-reggae, samba afro, alujá e ijexá constituíram a base de diversas músicas do gênero. Por outro lado, os espaços de maior destaque na indústria foram reservados a pessoas brancas, como Ivete Sangalo e Daniela Mercury, duas das maiores estrelas do *axé*, e o retorno financeiro e social proveniente do sucesso raramente chegou às comunidades em que essa cultura era mantida e desenvolvida.

Segundo Goli Guerreiro, a incorporação da música afro-baiana no repertório da *axé music* “era resultado de uma relação desigual entre blocos de trio e blocos afro” (Guerreiro, 2010, p. 147). A antropóloga relata que integrantes das equipes das bandas de trio passaram a acompanhar os ensaios dos blocos afro e buscar composições com potencial de sucesso comercial. Desse modo, “compravam por quantias irrisórias os direitos autorais do compositor e rapidamente registravam as canções afro em discos que, em muitos casos, vendiam milhares de cópias” (Guerreiro, 2010, p. 147).

O sucesso macroscópico da *axé music* a nível nacional, refletido em shows de grandes proporções, números de vendas de discos e no próprio carnaval, que assumiu a forma de um megaevento (Miguez, Loiola, 2011), ocasionou o aumento considerável do fluxo econômico do mercado do entretenimento baiano e, mais especificamente, soteropolitano. Pela primeira vez, uma geração de artistas baianos pôde permanecer no estado enquanto projetava sua carreira nacionalmente, algo que não havia sido viável em períodos anteriores. Não à toa, o músico Carlinhos Brown afirma que

“economicamente a melhor coisa que aconteceu na Bahia chama-se axé music. Em termos de progresso, os músicos conseguiram ter melhores instrumentos, surgiram vários artistas (...)” (Brown, 1996). Por outro lado, a concentração desses recursos em grupos restritos e o modelo de negócio construído no período de auge do axé geraram diversas críticas acerca de sua relação com a cidade e os agentes envolvidos no meio cultural soteropolitano.

A crítica do modo como foram geridos os negócios do gênero é feita pelo maestro e arranjador Letieres Leite, fundador da Orkestra Rumpillezz e colaborador de Ivete Sangalo por cerca de quatorze anos, imerso no mundo da axé music. Seguindo Letieres, o axé “teve um caráter extrativista. A matéria prima estava aqui, a música negra, os tambores, as músicas de vários compositores, mas não teve o replante” (Leite, 2020).

À medida em que os blocos privados obtinham maior alcance e investimento, o modo de gestão de carreira dos artistas ligados a eles se aproximou de um modelo empresarial, em que o retorno imediato era valorizado, ocasionando no distanciamento de uma visão a longo prazo tanto para o ecossistema criativo da cidade quanto para a própria indústria do axé. Para Letieres, “Chega a ser assustador saber que grandes estrelas amealharam fortunas e que não teve investimento na manutenção desse negócio, de forma coletiva” (Leite, 2020).

A concentração dos lucros do axé em grupos restritos e a falta de investimento na renovação do cenário artístico são dois fatores mencionados quando se buscam os motivos por trás da redução do alcance do gênero na última década. Somado a isso, aponta-se a dificuldade da axé music em atualizar suas produções e artistas, de modo que algumas estrelas já consolidadas no período de auge do gênero são responsáveis por grande parte do sucesso ainda existente (Pitombo, 2018).

2.3 DECLÍNIO DO AXÉ E RENOVAÇÃO DA MÚSICA BAIANA

Com o declínio do axé, outros gêneros gradualmente passaram a ocupar posições de destaque no estado da Bahia. O pagode baiano, ou pagodão, em especial, tem sido o responsável por grande parte dos hits dos últimos anos. Entre os dias 15 e 22 de setembro de 2023, o gênero chegou a ocupar quase 50% das 100 músicas mais consumidas no Spotify por ouvintes da capital baiana (Matos, 2023). Embora o começo da história do pagode se confunda com o axé, graças ao sucesso

de grupos como Terra Samba e É o Tchan, ao longo dos anos 2000 o gênero passou por um processo de estilização e assumiu novas características e uma sonoridade distintiva, partindo das referências iniciais do samba de roda, samba duro e samba junino.

A partir de 2005, dois processos de renovação foram incorporados pelo pagodão: o trabalho do grupo Fantasmão destacou as possibilidades de posicionamento político nas músicas do gênero, enquanto a criação de vertentes como o groove arrastado apontaram para novos caminhos estéticos e musicais (Gumes, Nery, 2020). Ao longo desse período, grupos surgidos no final da década de 1990 e início dos anos 2000 conquistaram públicos consideráveis e consagraram o gênero como um dos expoentes da música baiana contemporânea. Entre outros, são responsáveis por esse crescimento nomes como Psirico, Harmonia do Samba, Saddy Bamba, Pagodart, Parangolé e Léo Santana, este último, ex-vocalista do Parangolé e atualmente um dos maiores ídolos do pagode baiano.

Enquanto passava por essas transformações, o pagodão criou uma relação indissociável com a cultura dos paredões, festas de rua que chegam a reunir centenas de pessoas em torno de grandes caixas de som em territórios periféricos de Salvador. Enquanto forma de ocupação do espaço público, os paredões reúnem jovens que se encontram para dançar, “fretar” e se divertir com os amigos, tudo isso ao som do pagodão. Os principais sucessos do gênero são caracterizados pelo foco nos refrões, com a repetição de melodias centrais e variações rítmicas aceleradas e dançantes, somadas a letras em geral de teor erótico, acompanhadas por suas respectivas coreografias (Nascimento, 2012, de Souza, 2015).

Concomitantemente, Salvador possuía outros movimentos musicais transitando pela cidade, criando espaços de circulação e agregando ouvintes e fãs de música. O rock teve uma atuação importante, assim como o rap, o reggae e, a partir dos anos 2000, referências internacionais como a cultura sound system jamaicana e a música eletrônica (Matos, 2015). Por vezes, essas diferentes cenas podiam ser sobrepostas e resultar em novas formas de organização do meio musical ou do consumo de música local, com arranjos formados a partir do encontro de valores e visões de mundo diversas.

É em meio a essa multiplicidade de práticas e referências musicais que irrompe a nova cena pop de Salvador a que nos referimos, em consonância com Argôlo e Gumes. Em entrevista a esses dois pesquisadores e Garson (2021), a cantora e compositora Luedji Luna dá mostras de como as práticas musicais da cidade moldam seu trabalho pessoal:

Quem é da cidade sabe que Salvador nunca foi só axé (...) e, musicalmente, o que me formou foi essa cidade, que é extremamente musical. Então, acompanhei todos os booms: quando foi o boom do rock, eu curti Ronei Jorge e Os Ladrões de Bicicleta, Velotroz, e depois a Rebeca Matta [...] também era aficionada por Lampirônicos. Depois, teve o boom do dancehall, do MiniStereo Público [...] (Luna, 2021).

Na fala da artista, notamos a ênfase na abertura à diversidade musical por ela apontada como constituinte da cultura musical soteropolitana. Para a cantora e compositora Larissa Luz, a tendência à incorporação de novas referências também provém de mudanças no público e na cena musical da cidade: “O público mudou, chegou uma galera ávida por coisas novas, que dialogassem com o mundo deles” (Luz, 2018).

2.4 A NOVA CENA GANHA AS RUAS: O FENÔMENO BAIANASYSTEM

Com a chegada de novos artistas, essa postura começa a se difundir no cenário musical soteropolitano, então tensionando e ocupando diferentes territorialidades sônico-musicais (Herschmann, 2018). O principal nome a despontar nesse cenário é o grupo BaianaSystem. Idealizada em 2009 pelos músicos Roberto Barreto, Russo Passapusso e Sekobass, a banda surge carregada da multiplicidade de referências presentes na carreira de seus membros, que já haviam participado anteriormente da Timbalada, da banda Lampirônicos e do coletivo sound system Ministereo Público.

Segundo Argôlo, “O BaianaSystem é um grupo obrigatório para pensar a cena de música Pop de Salvador hoje” (Argôlo, 2021, p. 38). Se, por um lado, o autor não afirma que a banda seja o único ponto de partida desse processo, por outro considera “que é necessário entender como as articulações político-estéticas e as redes por eles construídas serviram como referência ou de abre alas, digamos assim, para as outras bandas e artistas da cena” (Argôlo, 2021, p. 38).

É significativo que o BaianaSystem construa uma forte relação com o carnaval desde o início de sua carreira. Já no seu primeiro ano de existência, o grupo saiu com um trio sem cordas no carnaval de Salvador, e nas edições seguintes da festa nunca deixou de fazê-lo. Além disso, o primeiro álbum da banda, homônimo, denota a relevância legada à cultura do carnaval e das festas de largo no plano estético-musical. Faixas como “Barravenida”, “Systema Fobica” e “O Carnaval quem É que Faz” apontam para a discussão acerca da festa diretamente em suas letras.

No plano musical, o diálogo entre matrizes culturais é essencial para a construção da sonoridade da banda. Entendendo o trio elétrico como um sound system de origem baiana, o BaianaSystem se vale do “frevo baiano”, da música de trio elétrico e dos blocos afro junto à cultura jamaicana do dub, dancehall e ragga, gerando uma mistura em que a guitarra baiana se encarrega das melodias no plano agudo e o baixo e a percussão comandam os graves.

Ao longo de sua carreira, o grupo ainda viria a incorporar outras referências, por vezes destacando de modo mais proeminente uma ou outra, seja o rock, o samba-reggae, o dub, ou, mais recentemente, a música latina. Assim, a sonoridade da banda é calcada na constituição de relações entre universos culturais distintos, atuando na fronteira de demarcações de gênero e público para criar novos arranjos sígnicos a partir do intercâmbio entre seus respectivos elementos. Como cerne desse processo, percebemos a atenção dada às tradições musicais da diáspora africana e do Atlântico negro (Gilroy, 2001), enfatizando a multiplicidade de formas que tomou a musicalidade de origem africana com o desenvolvimento da música popular ao redor do globo.

Enquanto experimenta com elementos de outras regiões, o grupo se volta à cultura baiana como um ponto de referência fundamental, a partir do qual pode reinventar as influências absorvidas. Russo Passapusso, vocalista e cofundador da banda, relata como essa percepção adquiriu maior importância para sua forma de fazer música:

Eu vim do sertão, e quando eu cantava ‘divi-divi-divi-divi-di Salvador’ (na música “Duas Cidades”, do BaianaSystem), meio Shabba Ranks, todo mundo olhava e falava ‘Ah, é um repente.’ Eu dizia ‘Não, é um ragga’, e a galera: ‘Não, é um repente’. Ali fui entendendo que eu não precisava fazer nada do internacional em detrimento do local, mas era o local que formatava o externo, e comecei a bater nessa tecla até umas horas (Passapusso, 2021).

O BaianaSystem despontou de maneira mais significativa no cenário musical baiano por volta de 2015, quando, na esteira dos sucessos “Playsom” e “Terapia”, arrastou milhares de foliões pelas ruas do circuito carnavalesco durante o Furdunço⁵ (iBahia, 2015). Sempre com o seu trio elétrico personalizado, chamado de Navio Pirata, a banda se apresenta para o público pipoca, sem as cordas que limitam a entrada de não pagantes em blocos fechados (figura 1).

Figura 1 - Público do BaianaSystem no carnaval de Salvador.



Fonte: Cartaxo, 2019.

Além da renovação musical da trilha sonora carnavalesca, o Baiana (como costuma ser chamado pelos fãs) tensiona a territorialidade do carnaval por meio de seu tom de protesto político, seja nas letras de canções ou nas falas do vocalista Russo Passapusso. Em contraponto a parte significativa dos artistas da axé music, que em geral não abordavam questões abertamente políticas durante suas apresentações, a banda correntemente discute questões como violência policial (iBahia, 2015), desigualdade social e a segregação no carnaval, sendo um dos principais defensores de uma festa sem cordas, aberta à população. Essa atitude é nítida no single “Invisível”, música lançada pelo Baiana pouco antes do carnaval de 2017. Carregada por uma levada de samba-reggae, programações e melodias de

⁵ Evento de pré-carnaval criado em 2014 pela prefeitura de Salvador. Seguindo o movimento iniciado pelo programa Carnaval Pipoca, da Secretaria de Cultura estadual, o Furdunço reúne diversos artistas em apresentações de trios sem cordas, na semana anterior à folia.

guitarra baiana, a canção ressalta os aspectos invisibilizados do carnaval soteropolitano, denunciados no refrão: “Você já passou por mim / E nem olhou pra mim / Acha que eu não chamo atenção / Engana o seu coração”.

Na sequência do sucesso do BaianaSystem no carnaval, outros artistas da nova cena começaram a circular na festa. No carnaval de 2019, as artistas Luedji Luna, Larissa Luz e Xênia França, reunidas no projeto Aya Bass, se apresentaram em um trio sem cordas no circuito Barra-Ondina e em palco montado na Praça Castro Alves. Na ocasião, valeram-se do ativismo musical⁶ baseado no feminismo negro para promover a “ressignificação das territorialidades e do cotidiano urbano” (Herschmann; Fernandes, p.25, 2014 apud Gumes, Argôlo, 2020). Desse modo, buscavam “levar para o palco a voz de mulheres negras que, ao longo da história da música baiana, principalmente do Axé Music, foram colocadas em um papel secundário” (Gumes, Argôlo, 2020, p. 225).

Outra territorialidade essencial para entendermos o surgimento da nova cena pop de Salvador diz respeito ao bairro do Pelourinho. Localizado no Centro Histórico da cidade, o Pelourinho é o local de origem do Olodum e sede do Filhos de Gandhi e da Banda Didá, tendo passado a ser reconhecido pela música percussiva de origem nos blocos afro (Argôlo, 2021). Entre 2011 e 2012, o BaianaSystem passou a realizar shows frequentes nos largos do bairro histórico, geridos pelo governo estadual.

Com ingressos a preços populares, essas apresentações serviam como momentos de experimentação e criação a partir do diálogo com o público, de modo que grande parte das músicas do álbum “Duas Cidades”, responsável pela projeção nacional do BaianaSystem, já haviam sido tocadas ao vivo antes do registro em estúdio. Roberto Barreto, guitarrista e coidealizador da banda, revela como se dava esse processo:

Tudo era experimentado no Pelourinho. A gente gravava, fazia os singles, nenhuma dessas coisas eram tocadas nem divulgadas em rádio, TV, em nada, e isso foi construindo o que virou o ‘Duas Cidades’ depois. O ‘Duas Cidades’ é esse show e essas coisas que a gente experimentou organizadas por Ganjaman na primeira produção que a gente fez junto (Barreto, 2021).

⁶ Como apresentado por Gumes e Argôlo (2020), a partir de Herschmann e Fernandes (2014), a noção de ativismo musical representa “uma satisfação em fazer música propondo uma nova lógica de produção, consumo e circulação cultural e atenta a questões da cidade, da desigualdade racial, social e de gênero” (Gumes, Argôlo, 2020, p. 208).

Assim como o Baiana, outros artistas começaram a ocupar os Largos do Pelourinho ao longo dos anos 2010, tanto no carnaval quanto no restante do ano, contemplados pela criação de novas políticas culturais do governo estadual para os espaços do bairro, “impulsionando o surgimento dessa cena nesse circuito cultural” (Gumes, Argôlo, 2020, p. 204). Com capacidade para receber entre 500 e 800 pessoas, esses espaços permitiam a realização de shows com bons níveis de lotação enquanto esses artistas ainda consolidavam suas carreiras, e mesmo quando atingiram públicos maiores os largos seguiram representando um espaço capaz de propiciar a proximidade entre público e artista, além de carregar afetividades relacionadas às apresentações recorrentes que ali ocorriam. Paralelamente, o bairro do Rio Vermelho, na orla de Salvador, era palco de uma intensa movimentação cultural, em especial voltada ao rock (Farias, Cardoso Filho, 2019), com casas de show também de capacidade média para baixa de público e uma proliferação de grupos independentes ou do *underground*.

Ao analisarmos a trajetória de diferentes artistas da atual cena pop da Bahia, notamos como uma multiplicidade de práticas converge para a constituição de um grupo relativamente coeso através do compartilhamento de signos, discursos e redes de atuação, em um processo de “fazer e refazer de alianças entre comunidades” (Straw, 1991, p. 370). Nesse ínterim, consideramos que “os elementos que delimitam essa cena são [...] o ativismo musical, a experiência política/estética e a articulação de elementos transculturais nas práticas musicais” (Gumes, Argôlo, 2020, p. 233).

2.5 TRADIÇÃO E TRADUÇÃO, MISTURAS E TRIAGENS

Nesse sentido, um ponto de atenção indispensável tanto a partir da relação com o público baiano quanto à medida em que a produção local começa a espalhar-se nacionalmente, é a forma como obras e artistas constroem noções de sonoridade e identidade baianas. Em um período histórico marcado por “identidades abertas, [...] fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (Hall, 2006, p. 46), como seria possível criar novas formas e estilos musicais ligados à sua história e realidade social sem incorrer na busca por uma origem demasiado idealizada ou fechada aos influxos da contemporaneidade?

A partir da obra de Robins e Homi Bhabha, Stuart Hall (2006) argumenta que o processo identitário na pós-modernidade é caracterizado pela oscilação entre a

Tradição e movimentos de Tradução. Se a primeira encontra-se ligada à busca pelo restabelecimento da solidez de identidades já consolidadas, como aquelas próprias do nacionalismo, a segunda aponta para “formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras” (Hall, 2006, p. 88). Desse modo, geram “identidades culturais que não são fixas; [...] que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais” (Hall, 2006, p. 88).

Como vimos, a nova cena de música pop de Salvador tem a transculturalidade como um de seus elementos principais, ao mesmo tempo em que afirma a centralidade da realidade e cultura locais para o processo criativo. A conjugação desses fatores propicia o surgimento de novas identidades localizadas justamente no entrecruzamento entre a cultura local e influências externas. Ademais, a seleção de elementos dentro das diferentes práticas que coexistem no panorama musical baiano revela tomadas de posição alinhadas à atuação dos artistas e grupos segundo noções de ativismo musical, a partir do entrecruzamento entre estética e política (Rancière, 2000). Assim, a valorização da matriz cultural afro-baiana é um ponto importante desse processo, integrando à própria sonoridade da cena a postura antirracista defendida em letras e posicionamentos públicos (Argôlo, 2020), seja através da referência a ritmos ancestrais provenientes dos terreiros de candomblé, como o ijexá, seja através da afirmação do papel político de gêneros periféricos como o pagodão e o arrocha.

Um modo de olhar para esse fenômeno e os agenciamentos levados a cabo pela nova cena é a compreensão de como processos de mistura e triagem afetam suas práticas musicais. Aqui, consideramos válidas as contribuições do semioticista Luiz Tatit no âmbito do estudo da canção popular, tendo em vista que a ampla maioria dos artistas integrantes da cena trabalham no escopo dessa linguagem, envolvendo relações entre letra, melodia e arranjo instrumental em suas composições.

Adaptados da obra de Claude Zilberbeg (2004), os conceitos de triagem e mistura são tomados como operações aptas a oferecer critérios gerais para uma leitura das transformações por que passa a sonoridade da canção popular. Enquanto a mistura é caracterizada pela assimilação, a triagem sustenta-se na extração, seja por meio da eliminação ou por meio da seleção de valores. Assim, constituem uma relação dialógica, em que “a triagem recai sobre misturas que ela desfaz, na exata

medida em que a mistura incide sobre as resultantes de triagens anteriores” (Zilberberg, 2004, p. 02).

Em “O Século da Canção” (2004), Tatit propõe um exercício analítico dos rumos da canção popular brasileira a partir desses conceitos. Segundo o autor, a canção popular nacional surge entre o final do século XIX e início dos anos 1900, já que foi nesse período que a criação de peças compostas pela combinação letra-melodia-arranjo instrumental tornou-se “um gênero musical próprio para o consumo popular e para a produção em série” (Tatit, 2004, p. 93).

Partindo desse marco inicial, Tatit aponta quatro processos de triagem e um processo de mistura principais ao longo do século XX. O primeiro deles se deu com a chegada dos equipamentos de gravação ao Brasil e a consequente seleção do samba, mais especificamente em sua forma de partido-alto, como o primeiro gênero a ser registrado, resultando em uma triagem de ordem técnica. Então, a estruturação do mercado fonográfico a partir das “canções de encontro” (músicas festivas, em grande parte voltadas ao carnaval) e “canções de desencontro” (músicas de meio-de-ano, com andamento mais lento) levou à seguinte triagem, caracterizando alguns dos principais modelos de relação entre letra e melodia a serem acionados a partir de então na canção popular brasileira.

Tatit segue o percurso histórico com a análise da triagem realizada pela bossa-nova, com sua modernização estética e combate ao que se considerava excessos musicais e semânticos, e da mistura radical do tropicalismo, em um movimento de abertura à diversidade das dicções e possibilidades para a canção. Por fim, nos anos 1990, o autor registra uma última triagem, quando do *boom* da axé music, do pagode e do sertanejo. Segundo Tatit, o sucesso comercial desses gêneros e sua inserção na indústria musical se deu de modo que o consumo tornou-se “o critério maior para a caracterização de seus modelos” (Tatit, 2004, p. 107). Assim, esta triagem seria caracterizada pela atuação dos representantes do mercado da música, que selecionavam e investiam em artistas e grupos nos quais enxergavam potencial de sucesso em larga escala.

Ao analisarmos o cenário musical baiano, percebemos que os artistas da nova cena de música pop de Salvador realizam movimentos de triagem e mistura sobre os quais elaboram outros modelos de criação musical a partir da cultura baiana. Em um

sentido, realizam uma triagem discursiva e temática, adotando posturas engajadas e temas político-sociais em sua atuação. Além disso, selecionam suas referências principais a partir da percepção de sua relevância para a construção de uma música alinhada ao ativismo e posicionamento por eles defendidos. Exemplos desse exercício são a valorização do samba-reggae, dos mestres e mestras da cultura popular, dos blocos afro e de artistas negros que construíram a música afro-baiana nas últimas décadas.

Ao mesmo tempo, a abertura a uma ampla gama de estilos e formas musicais tanto brasileiras quanto estrangeiras revela um processo de mistura conscientemente realizado após um período de hegemonia do axé e divisão de gêneros em nichos mais fechados a outras práticas musicais. O jornalista Luciano Matos relata um aspecto dessa mudança: "Nos anos 1990, poucas bandas de rock da Bahia usavam percussão. Era algo muito associado ao axé. Mas com o enfraquecimento do axé, referências regionais deixaram de ser mal vistas" (Matos, 2018). Como afirma o poeta James Martins, responsável pela pesquisa para o documentário *Axé: Canto do Povo de um Lugar*, em coluna no jornal *Correio da Bahia*:

O Axé criou um forte mercado local e deslocou o eixo da produção de estrelas [...] Por outro lado, foi o enfraquecimento desse mesmo mercado que possibilitou o surgimento de inúmeras outras expressões (outrora sufocadas por ele) tão baianas como e que, além de tudo, realimentam o próprio Axé: de Larissa Luz a Baco Exu do Blues" (Martins, 2019).

Por fim, não se trata aqui de propor uma oposição ou exclusão da axé music a partir do surgimento dessa nova cena pop, tendo em vista que elementos do axé (estéticos e mercadológicos) também estão presentes em sua produção, mas sim de um exercício de elencar aspectos que diferenciam a nova cena por meio da proposição de outras práticas musicais com o declínio da hegemonia da axé music, abrindo espaço para o seu desenvolvimento.

Após a apresentação e contextualização geral da cena musical a que nos referimos, na segunda etapa deste trabalho voltaremos nossa atenção à obra de um dos artistas que a compõem: o cantor e compositor Giovani Cidreira. Com isso, esperamos articular em exemplos concretos os elementos abordados até aqui, de modo a investigar as formas particulares com que se expressam em seu trabalho, especialmente no álbum "*Nebulosa Baby*", lançado em 2021.

3 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE GIOVANI CIDREIRA

Nascido em Salvador, Giovani Cidreira cresceu entre a cidade de Castro Alves, no interior da Bahia, e o bairro de Valéria, na periferia soteropolitana. Sua carreira musical começou com o grupo Velotroz, formado em 2006. Junto aos músicos Tássio Carneiro (guitarra e teclado), Caio Araújo (baixo), Maicon Charles (bateria) e Filipe Cerqueira (percussão e flauta), Giovani assumia os vocais, guitarra/violão e compunha boa parte das músicas autorais da banda.

Integrando “uma geração que, nas duas primeiras décadas do século XXI, ficou conhecida por macerar o indie rock com a MPB tropicalista e setentista” (Janotti Jr, Queiroz, Pires, 2022, p. 183), o grupo aos poucos começou a chamar a atenção da imprensa local, principalmente após ganharem por unanimidade o projeto Batalha de Bandas, do jornal A Tarde, em 2011.

Se no início da carreira ainda pareciam seguir os trilhos de bandas que serviram como suas referências, como a Los Hermanos (Matos, 2010), logo construíram uma identidade própria, apoiada por performances explosivas nas apresentações ao vivo. Durante sua carreira, a Velotroz lançou três EPs, “Parque da Cidade” (2009), “A Banda do Futuro apresenta: Espelho de Sharmene” (2012) e “História do Tempo” (2015), este último já após o anúncio de hiato da banda em 2013.

Ao longo dessa trajetória, a Velotroz não só conquistou um público local fiel (Bressy, 2015), o que propiciou apresentações em casas de show da orla de Salvador, no Teatro Vila Velha e em projetos como o Vila da Música, como construiu parcerias com grupos veteranos da cena roqueira e artistas de sua geração que também estruturavam suas carreiras no mesmo período. Bandas como Cascadura e Ronei Jorge e os Ladrões de Bicicleta⁷ dividiram palcos com a Velotroz, assim como Josyara, Manuela Rodrigues e Teago Oliveira, da banda Maglore, artistas que viriam a ser reconhecidos na nova cena pop de Salvador nos próximos anos.

Ainda antes da dissolução da Velotroz, quando o grupo estava no hiato pré-lançamento de “História do Tempo”, Giovani lançou o primeiro registro de sua carreira solo, homônimo, em 2014. Com 7 faixas autorais, o EP carrega muito das referências

⁷ Ronei Jorge chegou a gravar uma parceria com a Velotroz na música “Coração que Muito Bate Acaba a Validade”, do álbum “História do Tempo”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gpyVPitSJPA>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

setentistas do artista, em especial do Clube da Esquina e de baianos como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. Ao mesmo tempo, revela um estilo próprio caracterizado por sua voz marcante e uma lírica densa, de tom intimista e autobiográfico.

À época, o trabalho de Cidreira levou o compositor Tuzé de Abreu a relacionar o seu processo criativo ao de Caetano Veloso e afirmar que "ele tem uma coisa [...] muito rara: é um seguidor da linha tradicional da música popular brasileira, mas com linguagem moderna, do tempo dele" (de Abreu, 2015). As faixas "Ancohuma" e "Trem de Outra Cidade", lançadas no EP, renderam as primeiras premiações da carreira solo de Giovani, com o Prêmio de Melhor Música com Letra no XII Festival Educadora FM e o posto de Melhor Música no Prêmio Caymmi de 2015.

Durante a fase inicial de sua carreira solo, Giovani também publicava em seu canal de YouTube⁸ versões voz e violão de várias das suas referências, além de algumas faixas que viriam a integrar seus próximos trabalhos. O repertório dessas gravações ressalta a relevância da MPB e do rock brasileiro para a formação do artista, incluindo músicas de Milton Nascimento, Luiz Melodia, Erasmo Carlos, Itamar Assumpção, Belchior, Gilberto Gil e Jorge Ben Jor, além dos parceiros Ronei Jorge e Manuela Rodrigues e do canadense Mac Demarco, estrela do indie rock norte-americano.

Em 2017, Giovani lança o seu primeiro álbum solo, "Japanese Food". O trabalho contou com patrocínio do programa Natura Musical, cujo edital anual tem ocupado um papel relevante para o mercado musical independente brasileiro, atuando também como uma instância de legitimação (Bourdieu, 2011) significativa para os artistas contemplados a cada edição (dos Santos, 2022). Com o lançamento do disco, Cidreira se muda para São Paulo, passa a circular pelo país e obtém maior reconhecimento a nível nacional.

Ainda mantendo algumas das características principais do seu EP de estreia, "Japanese Food" parece um passo a mais na construção da identidade artística de Cidreira. Segue presente a instrumentação centrada no violão, acompanhado de baixo, guitarra, bateria e sopros, mas também entram em cena novas experimentações com timbres, englobando a influência do pop de Madonna e Prince,

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/@GiovaniCidreira>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

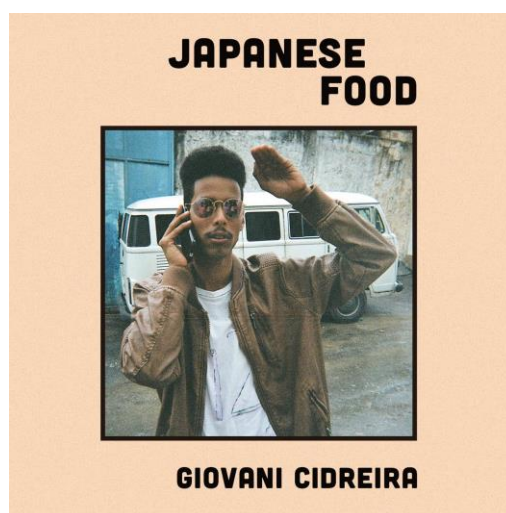
além de uma presença notória do estilo da Legião Urbana, um dos principais grupos do rock nacional da década de 1980. Em “Japanese Food”, Giovani passa a criar algumas das músicas a partir de teclados e sintetizadores, instrumentos que ocupariam um papel central em trabalhos futuros.

Segundo o músico, a abertura para novas experimentações veio junto a uma perspectiva criativa de maior liberdade, representada pelo nome do trabalho.

Pensei que as músicas deveriam ser como elas são. Ouço um bocado de coisa ao mesmo tempo. Trazia Portishead, Síntese, Legião Urbana. Desde o início, gostaria que fosse mais pop do que as outras coisas que fiz, na Velotroz e no EP, apesar da dureza das canções. O nome Japanese Food vem muito disso. O assunto é sério, mas a forma não precisa ser (Cidreira, 2017).

O projeto gráfico do álbum foi inspirado na estética vaporwave, caracterizada pela utilização de imagens típicas do início da internet e de tecnologias analógicas como fitas VHS, não raro propositalmente saturadas ou corrompidas, de modo que “se pretende que essas imagens sejam surreais e fantásticas” (McLeod, 2018, p. 125, tradução nossa). No caso de Giovani, o projeto visual também é marcado pela presença de traços de técnicas DIY (faça-você-mesmo), se assemelhando a um álbum de família de fotografias caseiras (Figura 2).

Figura 2 - Capa do disco “Japanese Food”



Fonte: Captura de tela/Spotify

Reunindo canções compostas ao longo de toda sua carreira, “Japanese Food” revela a capacidade de Cidreira para lidar com emoções e vivências de um modo particular, muitas vezes a partir de uma perspectiva autobiográfica, em que experiências pessoais resultam em uma obra de identificação coletiva. A crítica Pérola

Mathias afirma que o disco é “uma costura de afetos” (Mathias, 2018), em que diferentes camadas da vida são conectadas e expressas.

Há pelo menos três dimensões que são cantadas ali, formando um todo onde os afetos se expressam: a dimensão do eu em diálogo consigo mesmo; o eu com o outro nas relações de amor, amizade ou intimidade de alguma espécie; e o eu no contexto social mais amplo. É pelo conflito que essas dimensões tomam vida. Ao aparecerem nas músicas, elas vêm recheadas pelas contradições humanas, dos sentimentos, dos desejos. Além disso, em *Japanese Food* há uma intensa reflexão sobre o nosso tempo (Mathias, 2018).

É também em “*Japanese Food*” que Cidreira passa a abordar de maneira mais direta as questões da negritude e do enfrentamento ao racismo, em especial na faixa “Um Capoeira”. Nos shows posteriores ao lançamento do disco, o artista ressaltava o sentido de protesto inferido na composição.

Essa música foi o seguinte: eu tava no Rio Vermelho, indo pra praia. Um amigo falou pra mim assim: ‘oh, não vá lá na praia não que tem uns cara com cara de ladrão lá, viu? Eles vão te pegar’. Aí eu perguntei como eram os meninos com a cara de ladrão. Ele deu a descrição: tava com um boné preto, olho preto, tudo preto. Os cara era preto e tinham uma roupa que parecia a descrição perfeita dos meninos que cresceram comigo lá em Valéria, lá na rua (Cidreira, 2017).

A partir desse acontecimento, Cidreira compôs a música, com letra em parceria com o poeta Paulo Diniz, como uma resposta crítica à violência da suposição de que “quando se é negro, não é preciso fazer nada para ser alvo, pois a própria negritude é criminalizada” (Racked & Dispatched, 2017 *apud* Freitas, Messias, 2018, p. 12). Repleta de metáforas, a faixa exhibe o refrão: “Tem medo de mim, você nem me conhece mais / Seu muro não me alcança e na sua falha você vai me ver dançar”. Aqui, se “a relação da proximidade se perde pela submissão do sentimento e do olhar crítico ao estereótipo” (Mathias, 2018) Giovani se coloca além dos limites dessa perspectiva, de modo que a incompreensão de quem diz temê-lo (Fanon, 2018) aponta as falhas e fissuras por onde afirma sua posição.

Dois anos após o lançamento de “*Japanese Food*”, o EP “*Mix\$take*” revela uma metamorfose na obra de Giovani. Imerso no universo da música eletrônica, o artista experimenta com técnicas de sampling e efeitos digitais em sete novas faixas, ancoradas no uso de texturas, cortes e alterações de pitch. Deixando o violão

momentaneamente de lado, Cidreira valeu-se de um sampler 404⁹ para construir o novo repertório de modo essencialmente caseiro, compartilhando o processo com outros artistas que transitavam pela Casa Vulva, residência artística onde vivia à época, em São Paulo. Com produção do músico Benke Ferraz, produtor e guitarrista da banda Boogarins, o EP ainda tem participações de Jadsa Castro (vocais em “Oceano Franco” e “Mano Sereia”) e Luê (vocais e violino em “Seu Cigano Flow”), além dos ex-companheiros de Velotroz Filipe Castro (percussão em “Mano Sereia”) e Caio Araújo (parceiro de composição em “Oceano Franco” e “Mano Sereia”).

Se em “Japanese Food” Giovani havia tomado a liberdade de assumir o humor e deslocar a seriedade valorizada em trabalhos anteriores, essa posição abre ainda outros caminhos em “Mix\$take”. Podemos notar a mudança em elementos que vão desde o conceito gráfico (Figura 3), carregado por imagens pixeladas e o uso de glitches e cores neon, ao título do trabalho, que brinca com o termo mixtape, referente à prática de compilar faixas em fitas cassete, típica dos anos 1980, com a qual o ouvinte podia reunir uma seleção de músicas a partir de critérios pessoais, de modo similar às playlists atuais. Posteriormente, as mixtapes também passaram a designar o lançamento de obras mais curtas por artistas independentes, principalmente do rap, com o intuito de disponibilizar um novo trabalho para alcançar fãs e selos em menor intervalo de tempo. No caso do EP de Giovani, a grafia como “Mix\$take” acrescenta um sentido polissêmico ao termo, podendo ser lido também como mistake, com a substituição da letra “s” pelo cifrão, adotando o significado de “erro” na língua inglesa.

Figura 3 - Capa do EP “Mix\$take”



⁹ Equipamento que permite armazenar e manipular recortes de sons digitais, chamados de *samples* (amostras, em inglês).

Fonte: Captura de tela/Spotify

A experimentação com diferentes tipos de grafias também aparece no título da faixa “Ngm + Vai Tevertrist”, que deixa claro a referência à linguagem da internet, presente em todo o conceito do álbum. No plano musical, o artista se volta a referências do pop contemporâneo, abrindo espaço para vertentes do hip-hop como o rap e o trap. Essa tendência havia sido antecipada pelo compositor ainda durante o período de divulgação de “Japanese Food”, quando afirmou que, em sua opinião, é do rap “de onde tem saído as melhores coisas de texto e poesia [...] uma poesia cortante que não tem limite. [...] Tem algo a dizer e não é a mesma coisa de sempre” (Cidreira, 2017).

Abrindo o EP, notamos logo aquela que talvez seja a principal referência do trabalho: primeira faixa, “Oceano Franco” é nomeada a partir da tradução do nome do cantor de soul, rap e R&B estadunidense Frank Ocean. Construída sobre um sample instrumental da música “Nikes”, do mesmo autor, tem atmosfera e letra densas, através das quais situa o ouvinte em um cenário distópico e onírico, de teor dramático, evidente em seu refrão: “Me dê um beijo, estamos indo sem vela / Tem fogo na cidade, amor / Talvez eu não te veja, mas tô indo pra guerra”.

Se a maior parte das músicas do trabalho segue na linha de composições íntimas e densas, Giovani mostra sua versatilidade ao transitar pelas texturas melancólicas de “Oceano Franco” e “Pode me Odier” lado a lado com a batida dançante de “Mano Sereia”, faixa inspirada na suposta aparição de um “homem-sereio” na praia de Itapuã, em Salvador, talvez a mais ligada aos novos gêneros da Bahia, com elementos de pagode e percussão baseada em uma levada de bacurinha¹⁰. Nesse percurso, Cidreira consegue “desconstruir seu trabalho e as expectativas em torno do que se deveria produzir enquanto carrega uma identidade amparada por sua formação no âmbito da canção brasileira” (Cassoli, 2019).

A experimentação e a inclusão de fragmentos sonoros e estéticos díspares em diálogo no EP assumem a própria fragmentação das linguagens artísticas imersas no mundo digital, de modo a propor uma obra aberta, em que cortes e falhas fazem parte do produto final tanto quanto pistas de novas possibilidades criativas. Assim, o processo criativo da “Mix\$take” parece assumir uma posição de trabalhar com a

¹⁰ Idealizada por Carlinhos Brown, a bacurinha é uma versão reduzida do repinique, tocada com baquetas de nylon e usada amplamente por músicos de pagode baiano.

indeterminação, seja ela de gêneros musicais, temáticas ou estética visual, seguindo uma estratégia que permite “utilizar a possibilidade de abertura como caminho de construção artística, (de modo a) oferecer o máximo de possibilidades de fruição” (Lopes, 2010, p. 5).

Na sequência da “Mix\$take”, Giovani lançou dois novos trabalhos colaborativos, em 2020, já durante o período de distanciamento social requerido pela pandemia de Covid-19. O primeiro deles foi “Estreite”, álbum feito junto à cantora, compositora e violonista juazeirense Josyara, parceira de Cidreira desde os tempos da Velotroz. O convite para a gravação veio através do projeto Joia Ao Vivo, iniciativa do selo Joia Moderna que propunha realizar discos com encontros entre artistas brasileiros, e resultou em um compilado de oito faixas de diferentes momentos da carreira da dupla, que divide as composições (ao todo, cinco de Giovani e três de Josyara).

Com produção de Junix 11, guitarrista do BaianaSystem, o álbum apresenta um encontro entre a personalidade de cada um dos autores, em que a sonoridade de Giovani dialoga com o violão percussivo marcante de Josyara, trabalhado sobre referências de samba chula e samba de roda. Se o canto nesse trabalho é mais próximo da estrutura da canção brasileira dos anos 1970, com menos efeitos e alterações digitais nas vozes, abundam experimentações eletrônicas nos arranjos, por vezes chegando ao que Cidreira descreve como “um pouco Kraftwerk, um pouco Ilê Aiyê” (Cidreira, 2020).

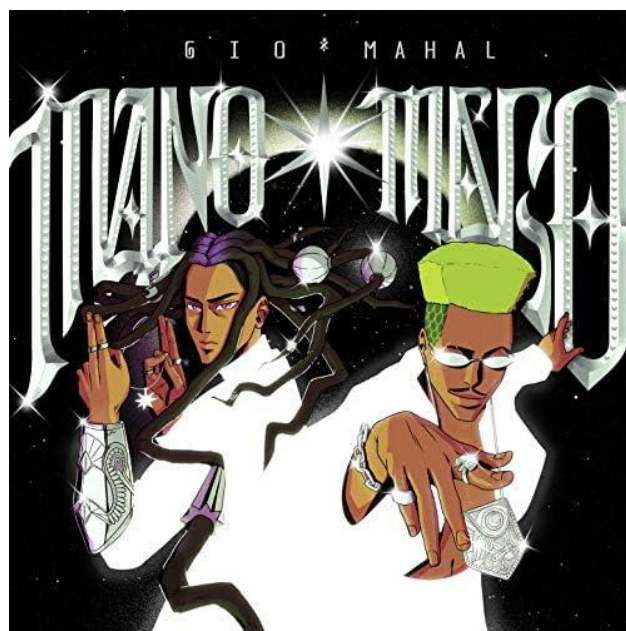
Nas letras, o álbum transmite a sensação de intimidade entre os artistas e amigos de longa data, incluindo uma composição de Josyara feita especialmente para Giovani (a faixa-título “Estreite”). Amizade, desejo e a vontade de seguir buscando novos caminhos são traduzidos em canções que terminam por narrar o próprio desenvolvimento da carreira de ambos, tendo sido escritas desde o início de seus trabalhos em Salvador até a migração para o Sudeste. A sensação de movimento e o anseio pelos próximos passos são recorrentes em “Estreite”, seja no funk “Virá” (“Há de nascer o que for bom / No horizonte do querer”) ou na acústica “Anos Incríveis” (“Boa viagem, andar tranquila / Anos incríveis vão dizer / Nosso jeito ainda é o tempo”).

No mesmo ano, Giovani lançou o EP “Mano*Mago”, em parceria com o produtor e artista multimídia Mahal Pita, ex-integrante do BaianaSystem, com coprodução de

Benke Ferraz. Se “Estreite”, mesmo com experimentações de sons digitais, estava mais próximo da linguagem da MPB, “Mano*Mago” mostra um Giovani à vontade no universo da música eletrônica e do hip-hop. No trabalho, não apenas são valorizados esses dois gêneros, mas também é estabelecido um diálogo direto entre as tradições e a contemporaneidade da música popular baiana, seguindo um fio condutor da música negra do estado. Entre as cinco faixas inéditas, estão presentes citações de Dorival Caymmi, Lourimbal e Dona Zinha, assim como beats baseados em ritmos de pagode e arrocha.

Em “Mano*Mago”, a dupla relaciona a ancestralidade afro-baiana com uma estética afrofuturista, abordando o que apresentam como “Os segredos da Bahia mitológica, seus mistérios e superstições [...] combinados à quase magia de ferramentas tecnológicas” (Cidreira, Pita, 2020). Essa proposta é visível no conceito gráfico e no material de divulgação do álbum (Figura 4). A capa figura Mahal e Giovani desenhados sobre um fundo espacial, com pontos de luz espalhados ao redor da imagem e em torno dos personagens, de modo semelhante a animações que fizeram sucesso durante a década de 1990 no Brasil, como a série “Os Cavaleiros do Zodíaco”. Nos vídeos de divulgação do EP, imagens que remetem a esse universo retrofuturista da cultura pop são alternadas com gravações em preto e branco de pescadores e saveireiros no mar da Bahia.

Figura 4 - Capa do EP “MANO*MAGO”



Fonte: Captura de tela/Spotify

Essa ambiência marca todas as cinco faixas do álbum, começando pela introdutória “Estrelas Mortas”, composta por um sample da voz de Giovani repetindo a frase “Não seguir pelas estrelas mortas”. O trecho parece servir como uma recomendação ao iniciar a narrativa que se desenrola ao longo do EP, marcada por um processo de busca e construção de si mesmo e de seu destino, evidente na faixa seguinte, “Mago de Mim Mesmo”. Nela, Giovani canta sobre uma levada de arrocha, de modo semelhante aos *trappers* e usando efeitos de autotune: “Linhas e alvos e fugas / Mago de mim mesmo, curvas de mim mesmo / Numa estrada que faz meu corpo / Desejo que vai mais longo”.

O percurso elaborado pelo EP tem ainda uma nova versão de “Mano Sereia”, dessa vez com mais elementos eletrônicos, ressaltando a letra da faixa, que celebra a liberdade da juventude (“Respirar o sonho, invadir a casa / Amar com o corpo e o sol e os pés pegando fogo / Pela juventude de qualquer maneira”) e o valor da comunidade para manter suas forças (“Volta para os seus / Quem não teve medo / Pra quem te sentiu / Pra quem te deu olhos, quem te carregou”). Fechando o disco, a faixa “Flashback Déjà Vu” é como um mantra, em que o eu-lírico aspira ao compartilhamento dessa liberdade não apenas para si mas também para todos da sua comunidade, partindo de uma experiência pessoal para um sentido coletivo (“Jóias no meu corpo / Pedras no meu corpo / Ouro pro meu povo todo / Vida que entra nos olhos / Brilho que entra no corpo / Vida e ouro pro meu povo”).

4 NEBULOSA BABY

Lançado pelo selo RISCO em 2021, o álbum “Nebulosa Baby” sintetiza e desenvolve temas e ideias registrados nos trabalhos anteriores de Giovani Cidreira (que passa a assinar também como GIO), em especial a partir da “Mix\$take”. Segundo o artista, a ideia do álbum já havia sido concebida por volta de três anos antes de seu lançamento, de modo que nos trabalhos seguintes decidiu começar a construir a obra ao “lançar dados e quebra-cabeças, jogar as peças pras pessoas” (Cidreira, 2021), à medida em que o conjunto final era desenvolvido. Entre as 13 faixas do LP, figuram releituras de músicas lançadas anteriormente em “Mix\$tape”, “Mano*Mago” e “Estreite”, além de composições inéditas.

A síntese elaborada no álbum incide também sobre sua sonoridade geral. Em “Nebulosa Baby”, as experimentações eletrônicas ganham novos contornos baseados em arranjos mais orgânicos, que por sua vez dialogam com samples, beats e sintetizadores (vide as faixas “Joia” e “Oceano Franco”). Neste trabalho, Giovani explora o universo do *flow* característico do rap e do trap, mas mantém “a canção¹¹ como base principal” (Matos, 2021).

Descrito pelo autor como uma obra fractal¹², “Nebulosa Baby” propõe gerar novos sentidos a partir da incompletude de cada elemento ou canção, retrabalhado por conta da compreensão de seu não esgotamento com o registro em um produto midiático específico. Assim, partindo da imagem de um espelho quebrado¹³, GIO afirma que sua produção seria uma forma de reunir os estilhaços desse reflexo, como partes separadas que incluem em si tanto uma imagem do todo quanto informações novas.

Seguindo esse conceito, o trabalho é expandido para além do LP, abarcando também um álbum visual homônimo e uma websérie, chamada Nebulosa, ambos disponibilizados no canal de YouTube do artista. De teor documental, a websérie

¹¹ Segundo Tatit (2004), toda produção artística de consumo massivo baseada na relação letra-melodia-arranjo instrumental pode ser classificada como canção popular. Nesta parte do trabalho, no entanto, nos referimos a canção tal como o termo costuma ser utilizado no jornalismo musical, indicando uma tradição ligada à MPB da segunda metade do século XX.

¹² Desenvolvido pelo matemático Benoit Mandelbrot, o conceito de fractal refere-se a formas geométricas que se expandem seguindo padrões de autossimilaridade, de modo que as partes separadas incluem elementos do todo.

¹³ Disponível em: <<https://elcabong.com.br/faixa-a-faixa-giovani-cidreira/>>. Acesso em: 07 de novembro de 2023.

passeia por imagens de arquivo para apresentar a história familiar de Giovani e a relação com suas origens, enquanto o álbum visual o posiciona como protagonista de uma narrativa distópica afrofuturista, tendo as canções do LP como trilha sonora. Juntos, os três produtos configuram o que Janotti, Queiroz e Pires (2022) chamam de *Nebulosas*, no plural, o “enlace narrativo” (Janotti, Queiroz, Pires, 2022, p. 176) ou conjunto que engloba as linguagens musical e audiovisual do projeto. Neste trabalho, propomos percorrer as trilhas desse percurso por meio do trânsito entre o conjunto das *Nebulosas*, entendendo sua complementaridade, para então nos debruçarmos de modo um pouco mais alongado em duas canções específicas do disco, “Sangue Negro” e “Jóias”.

Apresentadas como “um retorno à ancestralidade por vias afrofuturistas” (Cidreira, 2021), as *Nebulosas* nos parecem baseadas em dois eixos centrais: o afrofuturismo e o que Azoilda Loretto da Trindade (2006) nomeia como valores civilizatórios afro-brasileiros, incluindo a ancestralidade, articulados e interligados ao longo da obra. Aliás, além de um conceito norteador, a ancestralidade está presente de maneira experiencial desde o momento de idealização do álbum. Em uma série de vídeos “faixa-a-faixa” publicados no seu canal de YouTube¹⁴, Giovani relata o momento que desencadeou o início da criação do projeto: uma visita à sua mãe, com quem não se encontrava havia dois anos. Na ocasião, ela afirma ao filho que “família é na verdade o lugar onde você se sente livre para ser quem você pode ser, e dar o que você pode dar” (Cidreira, 2021). A partir dessa fala, Giovani passa a conceber o novo trabalho, e ao longo de todo o álbum a relação com suas origens parece nortear o processo criativo.

4.1 VALORES CIVILIZATÓRIOS AFRO-BRASILEIROS

A concepção de valores civilizatórios afro-brasileiros tem sido trabalhada de modo mais consistente ao menos desde a década de 1990, através do trabalho de autores como Luz (2000), Leite (1995), Mattos (2003) e Olorode (2007). Levando em consideração a diversidade cultural do continente africano e das diferentes etnias deslocadas forçadamente ao Brasil durante o período colonial, esses autores buscam analisar a existência de “uma linha de continuidade em determinados princípios e

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3dOXit_4XVH80vVoJV0WaimJHvg9CYJG>. Acesso em: 11 de novembro de 2023.

valores capazes de estruturar identidades e relações sociais" (Candusso, 2009) ao longo do processo histórico africano e afro-brasileiro. Assim, compreendem estruturas, valores e concepções fundamentais para as sociedades africanas pré-coloniais e, posteriormente, para a recriação destes complexos culturais no mundo afrodiaspórico, a partir de uma cosmogonia particular (Sodré, 2017). Segundo Candusso,

O legado principal que a cultura africana deixou em território brasileiro, durante e após a escravidão, pode ser resumido nos valores civilizatórios afro-brasileiros. Valores estes que sustentaram a civilização africana do período pré-colonial e sucessivamente do mundo afrodescendente na readaptação da sua cosmovisão neste país (Candusso, 2009, p. 54).

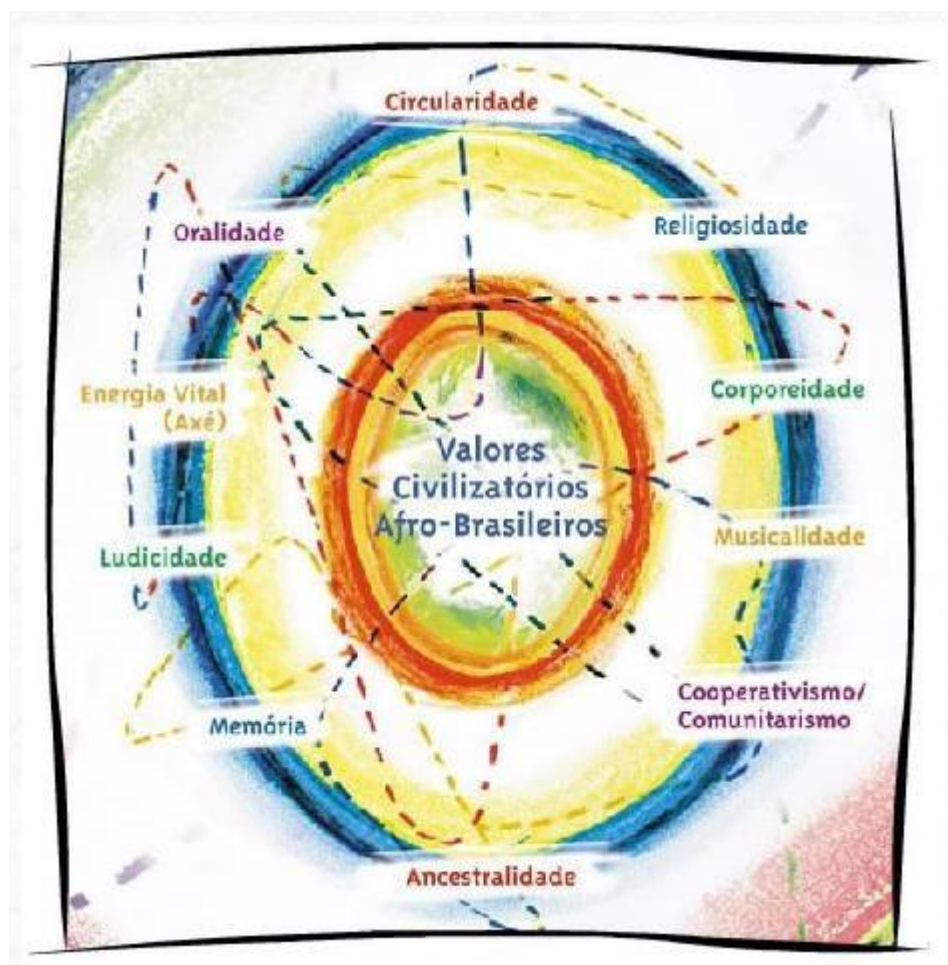
Citando Mattos e Luz, a autora prossegue sua análise ao apontar que os valores civilizatórios afro-brasileiros são "uma reunião articulada de proposições éticas, relacionais e existenciais que responde por uma especificidade no interior da chamada civilização brasileira" (Mattos, 2003 *apud* Candusso, 2009, p. 55), constituindo "uma dialética própria na questão do entrecruzamento das diversas 'nações' (etnias) que aqui chegaram como grupos primários" (Luz, 2000 *apud* Candusso, 2009, p. 54).

Com a promulgação da Lei 10.639, que estabelece o ensino de História e Cultura Afro-brasileira no currículo escolar oficial brasileiro, o estudo dos valores civilizatórios afro-brasileiros passou a ser realizado também no âmbito da pedagogia, visando elaborar programas educacionais aptos para trabalhá-los no contexto escolar. Nessa esfera, foi essencial a atuação da educadora Azoilda Loretto da Trindade, em especial a partir da iniciativa A Cor da Cultura, voltada à apresentação dos valores civilizatórios afro-brasileiros e à proposição de atividades pedagógicas para que sejam trabalhados em sala de aula.

Embora confluem em aspectos centrais, a escolha e apresentação de quais seriam os valores civilizatórios afro-brasileiros podem variar de acordo com a abordagem escolhida. Assim, Trindade (2006) elenca dez valores principais: memória, ancestralidade, religiosidade, oralidade, musicalidade, cooperação/comunitarismo, energia vital (axé), corporeidade, ludicidade e circularidade. Por sua vez, esses valores "não são estanques, nem fixos, mas se relacionam, interpenetram, articulam, hibridizam e seguem os fluxos e conexões que acontecem normalmente no dia a dia"

(Candusso, 2009, p. 56). Desse modo, visando representar o modo como estão interligados, são organizados no seguinte diagrama (Figura 5):

Figura 5 - Diagrama representando os valores civilizatórios afro-brasileiros



Fonte: Trindade, 2006.

Inicialmente propostos visando uma atuação pedagógico-escolar, os valores apresentados por Trindade também passaram a servir como ferramentas de análise para compreender temas culturais (em última instância, inseparáveis da educação) e suas relações com o pensamento afro-brasileiro, a exemplo dos trabalhos de Santos (2011), Candusso (2009) e Caetano (2022), sobre hip-hop, capoeira angola e literatura infantojuvenil, respectivamente.

A partir da websérie “Nebulosa”, podemos começar a compreender como os diferentes valores civilizatórios afro-brasileiros são trabalhados em “Nebulosa Baby”. Ao longo dos quatro episódios documentais, somos levados em uma viagem por arquivos familiares e gravações feitas entre as cidades de Santo Amaro da Purificação (onde vive parte da família de GIO) e Salvador, no bairro de Valéria, além de *takes* do

processo de gravação de “Nebulosa Baby”, no Red Bull Studios, em São Paulo. As imagens são intercaladas num trânsito constante entre o antes e o agora, o pessoal e o coletivo, de modo que a ancestralidade e a memória figuram como valores essenciais para a construção da identidade pessoal e artística de Giovani. Também somam-se narrações em off e entrevistas com familiares, amigos e parceiros de GIO, em um mosaico de relações afetivas.

Abrindo a websérie, o episódio “Sangue Negro” apresenta as relações familiares e a ancestralidade de Cidreira como ponto de partida para sua própria história pessoal. Entre relatos e imagens de parentes de Giovani, ouvimos a voz em off de Filipe Castro, percussionista, parceiro de composição e primo de GIO, interligando a trajetória artística e pessoal de ambos com as histórias de vida de seus antepassados:

Se você observar, as narrativas das pessoas da família da gente são todas narrativas de coragem, tanto para quem saiu de lá [do interior], quanto para quem ficou. São sempre narrativas de pessoas que passaram por coisas que demandaram muita coragem. Então, esse lugar já aproxima o nosso trabalho daquilo que eles fazem [...], porque no nosso caso também é uma narrativa de coragem. Bater de frente, ceder a muita coisa e não ceder a tantas outras. É espiritual sim, mas não só. É uma *tecnologia de vida*, de ser humano (Castro, 2021, grifo nosso).

Para Giovani, esse modo de construir novos futuros e existências possíveis apesar das adversidades resulta no que chama de uma “educação pelo sonho” (Cidreira, 2021). Partindo da perspectiva da circularidade, essa transmissão de saberes se dá não apenas de modo linear, mas considerando a presença do passado naquilo que constitui o presente, em conjugação também com a espiritualidade, como afirma Filipe no excerto da entrevista. Assim, como na figura do “círculo, o começo e o fim se imbricam, as hierarquias [...] podem circular ou mudar de lugar, a energia transita num círculo de poder e saber que não se fecha nem se cristaliza, mas gira, circula, transfere-se” (Trindade, 2006, p. 98), podendo elaborar tramas entre espaços e tempos distintos, que configuram a ancestralidade.

Ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando-se os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído.

Evanescente, contém dobras, labirintos e desdobras no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência (Oliveira, 2007, p. 245).

Com o nome de “Joias”, o segundo episódio da websérie é voltado ao bairro de Valéria e às relações de Giovani com o território e as pessoas com quem cresceu. Ao longo de todo o capítulo, o comunitarismo é ressaltado como um valor fundamental, à medida em que notamos um compartilhamento de papéis segundo o qual “a formação da personalidade é responsabilidade de toda a comunidade” (Candusso, 2009, p. 68). Nesse sentido, uma das falas de Jarbas Gardinelle, amigo de infância de Giovani e um dos entrevistados do episódio, afirma que “nesse contexto, eles (as outras pessoas) são você também [...], há um certo cuidado das pessoas entre elas mesmas” (Gardinelle, 2021). A partir dessa compreensão, podemos estabelecer relações entre as vivências relatadas ao longo do episódio e o conceito do Ubuntu, de origem Banto, que de forma semelhante propõe a máxima “eu sou porque nós somos”, como uma formulação ética baseada na inter-relação e no cooperativismo (Scott, 2019).

Nos episódios seguintes, acompanhamos o percurso trilhado por Giovani ao longo do desenvolvimento de sua carreira, até chegar à finalização do álbum “Nebulosa Baby”. Também aqui, são ressaltadas as conexões feitas com outras pessoas, desde os companheiros de Velotroz até as amigadas que surgiram quando passou a morar em São Paulo, incluindo artistas como Josyara, Luiza Lian, Benke Ferraz, Luê e os membros da banda Maglore. Se na websérie destacam-se as relações de Giovani com seus familiares, amigos e parceiros de caminhada profissional, no álbum sonoro são recorrentes trechos que posicionam relações de alteridade como um fator que dá sentido à trajetória do eu-lírico, como nas faixas “Nebulosa” (“Sigo por você de longe / Fico por você / Vivo por você de longe / Sigo por você só”) e Oceano Franco (“Vivo, sigo, fico, vivo, sigo por você / O filho que eu não fiz, eu fiz por você”). Na mesma direção, notamos o diálogo entre a vivência pessoal e um sentido coletivo de existência em canções como “Joias” (“Joias no meu corpo / Pedras no meu corpo / Ouro pro meu povo todo / Vida que entra nos olhos / Brilho que entra no corpo / Vida e ouro pro meu povo”).

4.2 AFROFUTURISMO

Como vimos na fala de Filipe Castro, os valores trabalhados na websérie *Nebulosa* são entendidos também como “tecnologias de vida” (Castro, 2021), formas de entender, agir e estar no mundo capazes de lidar com as adversidades e construir novas possibilidades de futuro para a população negra. Essa perspectiva é desenvolvida nos álbuns sonoro e visual de *Nebulosa Baby*, a partir de uma estética e narrativa afrofuturistas.

Cunhado por Mark Dery (1994), o termo afrofuturismo foi apresentado inicialmente no artigo “Black to The Future”, que compilava entrevistas do autor com os escritores Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose. Buscando entender o número reduzido de autores negros de ficção científica à época, o texto discute diferentes produções artísticas da comunidade afro-americana em que são articulados temas futuristas em diálogo com a cultura negra dos Estados Unidos. Assim, uma primeira definição de afrofuturismo seria: “A ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e endereça as questões afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX - e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria de imagens da tecnologia e de um futuro proteticamente aperfeiçoado” (Dery, 1994, p. 180). Tendo surgido a partir de uma análise no campo da produção literária, o termo logo foi relacionado a outras produções artísticas, seja no âmbito da performance, da pintura, da dança ou da música, a exemplo da cultura hip-hop, que segundo Dery “reforma, refuncionaliza e intencionalmente usa de maneira inapropriada as tecnomercadorias e as ações científicas geradas pela cultura dominante” (Dery, 1994, p. 185).

Gradualmente, o termo também se expandiu para além da realidade norte-americana, configurando:

Um movimento literário, estético e cultural que emerge na diáspora ao longo da segunda metade do século XX [...] combina ficção científica, tecnocultura, realismo mágico e cosmologias não-europeias, no trabalho de interrogar o passado de pessoas ditas de cor e sua condição no presente (Mbembe, 2014, p. 125, tradução nossa).

Nessa definição, a interrogação histórica surge como um elemento essencial para a criação de novos futuros possíveis, a partir da atuação no presente. Segundo Delany, isso se dá por conta do fato de que, por meio dos instrumentos da

colonialidade, as populações negras foram “sistematicamente proibidas de manter qualquer imagem do [...] passado” (Delany, 1994, p.191). Assim, segundo Mbembe, o afrofuturismo se vale de signos futuristas e tecnológicos para “reescrever essa experiência negra do mundo em termos de metamorfoses mais ou menos contínuas, de inversões múltiplas, de plasticidade [...] e corporalidade, se preciso, maquínica” (Mbembe, 2014, p. 126, tradução nossa).

Abrindo o álbum sonoro *Nebulosa Baby*, a música “Intro (Daqui pra Frente)” demonstra de modo mais direto a proposta do álbum, bem como sua relação com o afrofuturismo. Sobre uma base de baixo, teclado, saxofone e bateria, o conteúdo verbal da faixa sampleia trecho de uma entrevista da cantora e compositora Jup do Bairro:

Nós viemos com uma espécie de chip de alta tecnologia de adaptação ao tempo, mas que precisa de manutenção. Então, essa manutenção precisa ser a partir dessas mentiras, dessas novas criações a partir do que nem existe [...] Hoje, nós estamos inventando novas possibilidades enquanto mentiras, inclusive, para que possam se tornar verdade. Eu não sei o que vai ser daqui pra frente, mas eu tô escrevendo essa história (Jup do Bairro, 2021).

Entendendo a noção de mentiras enquanto processos ficcionais de construção de novos imaginários, notamos a relação da fala de Jup com a proposta afrofuturista de, ao relacionar a ancestralidade negra e os processos e signos de inovação tecnológica da contemporaneidade, propor novos futuros possíveis em que as desigualdades e opressões raciais não mais sejam dominantes. Ou seja, “imaginar e prospectar um futuro [...] sem o racismo. Não só denunciar o racismo, produzir um futuro em que ele não exista mais. E isso, imaginar o futuro, é necessariamente um ato ficcional” (Augusto, 2023).

Ao longo de “*Nebulosa Baby*”, Giovani transita entre estados de espírito representados por uma relação pendulatória entre os dois termos do título do trabalho, entre momentos de prazer e escassez, liberdade e repressão. Enquanto a nebulosa é a imagem de um véu ou névoa espessos, encobrendo os caminhos, o termo “Baby” atua como uma brincadeira ou um signo de ludicidade, de seguir despreocupado, numa relação de dualidade por vezes também complementar.

No álbum visual, esse movimento é simbolizado por uma narrativa de busca do personagem principal, representado por Giovani, que percorre um cenário inóspito e

solitário, atrás de algo que o anime novamente. Logo no início do filme, vemos imagens em preto e branco de Giovani sozinho em um vasto campo, entrecortado por pedras erodidas pela mineração. Sem camisa, tem os cabelos trançados descoloridos, veste uma calça longa e capa preta, com adornos de metal. Nesse momento, uma névoa escura paira sobre o ar (Figura 6).

Figura 6 - Frame de “Nebulosa Baby”



Fonte: Captura de tela/YouTube

O início da jornada do filme reflete o que Mbembe considera como um dos motivos principais do afrofuturismo,

[o] tema da semente que caiu em um terreno desolado e tenta capturar raios de luz para poder sobreviver em um ambiente hostil. Lançada em um mundo desconhecido e confrontada com extremos, realmente, como poderá essa semente germinar onde há tão pouco e tudo leva à dessecação? Quais sistemas radiculares precisam ser desenvolvidos e quais partes subterrâneas precisam ser mantidas? (Mbembe, 2021, p. 30).

Com o começo da música “Sangue Negro”, Giovani surge em um espaço subterrâneo, onde um tatuador também adornado com peças de metal inscreve manualmente a palavra “Baby” sobre a sobrancelha do artista. A seguir, essas imagens são intercaladas com *takes* de dançarinos, no mesmo cenário subterrâneo, e de trabalhadores da construção civil preparando argamassa sobre uma casa inacabada. Quando chegamos ao ápice da música, somam-se à composição cenas

em uma área rural, nas quais vemos expressões serenas de jovens, idosos e crianças, além do próprio Giovani, que se encontram na beira de um rio e sobre a caçamba de um caminhão. Então, escutamos Cidreira cantar: “Quem não ouviu sangue negro da casa? / O que era a voz de meu amor calado / Rio de prata que te atravessava / Pra mim é muito caro”, seguido da prece “Que as curvas cresçam / Que os velhos voltem / Que a gente seja de medo / Que as curvas cresçam / Que os filhos cresçam com isso / E a gente seja de medo”.

Entre essas imagens de encontro e descontração, assistimos a um dos dançarinos se movimentando bruscamente em meio às ruínas do Cine-Teatro Jandaia, em Salvador, enquanto os trabalhadores começam a quebrar parte dos tijolos de uma parede sem acabamento. A oposição entre as duas atmosferas parece indicar a vulnerabilidade da primeira, que logo se esvai, ao visualizarmos Giovani novamente vestido com capa e calças pretas, deitado sobre o chão, como se todas as cenas anteriores fossem apenas um sonho.

O cenário distópico em que Cidreira se encontra no álbum visual apresenta uma realidade semelhante à descrita por Mbembe em “Brutalismo”, na qual:

Reduzida a uma fina camada e a uma superfície, é a totalidade da matéria viva que está sujeita a ameaças sísmicas. A dialética da demolição e da “criação destrutiva”, na medida em que tem por alvo os corpos, os nervos, o sangue e o cérebro dos humanos, assim como as entranhas do tempo e da Terra (Mbembe, 2021, p. 14-15).

Assim, o que se apresenta é um mundo em decomposição, como na letra de “Oceano Franco” (“Tem fogo na cidade, amor / Talvez eu não te veja, mas tô indo pra guerra”). É, no entanto, a partir dessa desconstrução que o personagem de Giovani busca criar uma nova realidade, de modo que a prece final de “Sangue Negro” atua também como um ato criador ou vibratório.

Particularmente no afrofuturismo, a invenção de um novo mundo é, a cada vez, um ato vibratório. Esse ato deriva do que poderia ser chamado de imaginação radical. A característica do ato vibratório é transpor e superar aquilo que é dado e suas limitações. É nesse sentido que o ato vibratório integra a atividade técnica, se por atividade técnica entendemos a capacidade de atualização, implementação e manifestação de uma reserva de potência (Mbembe, 2021, p. 30).

O ato vibratório de Nebulosa Baby está presente também na própria busca feita pelo personagem principal no álbum visual. Depois de um longo percurso, o vemos entrar em um túnel escuro, onde encontra uma névoa similar àquela do início do filme, dessa vez luminosa. Essa energia envolve e adentra o personagem, à medida em que

ouvimos o encerramento da canção “Oceano Franco”, com um sample do rapper Vandal repetindo a frase “Cores / Sabores / Amores e dores”. Então, Cidreira volta a um cenário aberto, desta vez com imagens coloridas, e o acompanhamos novamente livre para circular tanto nos cenários que haviam figurado em seu sonho no início do filme quanto pelas ruas de Salvador, vestindo calça e blusa brancas, com cauda semelhante à de pianistas clássicos, decorada com estampas de graffiti em azul (Figura 7).

Figura 7 - Frame de “Nebulosa Baby”



Fonte: Captura de tela/YouTube

Sobretudo, após a obtenção da energia por Cidreira, voltamos a ver as pessoas do início do filme, dessa vez sorrindo e aparentando estar em paz. As relações interpessoais ocupam uma posição central no ponto de virada da narrativa, quando Giovani encontra aquilo por que estava procurando, de modo semelhante às proposições do pensamento tradicional africano, em que “só havia identidade no devir, na trama de relações das quais cada um era a soma viva” (Mbembe, 2021, p. 109).

Por sua vez, a energia buscada por Giovani ao longo do álbum visual *Nebulosa Baby* nos parece intimamente relacionada ao valor da energia vital, a “potência de realização” (Sodré, 2017, p. 176) nomeada como axé no pensamento nagô e nas religiões de matriz africana brasileiras. Como tal, seria uma articuladora tanto de sua origem quanto de seu destino, à medida em que:

Origem [...] não é começo, e sim a atualidade manifestada como expansão e continuidade de um princípio que chamamos de *Arkhé*¹⁵. Esta é sentida como irradiação de uma corporeidade ativa, da qual provém a potência (*axé*) com seus modos de comunhão e diferenciação. É o sensível enquanto protodisposição originária do comum que engendra a unidade dos sentidos e a conversão analógica (não dialética) de uns nos outros, desvelando a conaturalidade ou o copertencimento entre corpo e mundo (Sodré, 2017, p. 92-93).

¹⁵ Derivado da filosofia grega antiga, o termo *Arkhé* é trabalhado por Muniz Sodré em diálogo com o pensamento nagô. Assim, uma possível compreensão de *Arkhé* seria “tanto no sentido de “origem” como no sentido (aristotélico) de “princípio material” das coisas” (Sodré, 2017, p. 104).

5 “SANGUE NEGRO” E “JOIAS”: ANÁLISES A PARTIR DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

Na etapa final desta análise, vamos nos valer de ferramentas propostas por Luiz Tatit a partir da semiótica da canção para nos aprofundarmos em duas faixas específicas de “Nebulosa Baby”, “Sangue Negro” e “Joias”, que figuram, respectivamente, no início e no final tanto do álbum visual quanto do álbum sonoro.

Criada na década de 1960, em especial por meio do trabalho do semioticista de origem franco-lituana Algirdas Julius Greimas (1989, 2008), a semiótica francesa (também chamada de greimasiana, por conta de seu idealizador) objetiva estudar os processos de significação a partir dos quais se constrói o sentido. Assim, volta-se ao “parecer do sentido”, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam” (Lara; Matte, 2009, p. 2). Inicialmente voltada ao estudo da narrativa, passou a abranger outras perspectivas por meio do trabalho de autores que intuíram novas possibilidades para seus pressupostos teóricos iniciais. Entre eles, o francês Claude Zilberberg (2004, 2011) foi responsável pela proposição de uma semiótica voltada às oscilações tensivas que constituem os textos analisados. Seguindo essa tradição de estudos, principalmente as formulações da semiótica tensiva, o brasileiro Luiz Tatit propôs o que chamou de semiótica da canção, um arcabouço teórico baseado na linguagem da canção popular, de maneira mais específica, daquela feita no Brasil. Como em outros exercícios no campo da semiótica, essa empreitada deu-se a partir da análise de textos concretos (Greimas, 1989, p. 543), a partir dos quais são elaborados os procedimentos teóricos.

Desse modo, Tatit chega ao que considera o cerne da canção popular: a relação entre letra e melodia. Seria essa relação que embasaria a construção de sentidos no âmbito da canção, complementada pelo arranjo instrumental, definindo modelos de construção de sentidos próprios à especificidade dessa linguagem, constituída pela união essencial entre códigos verbais e sonoros/musicais. Nas canções, a criação de tensões melódicas “camufla habilmente as marcas da entoação” (Tatit, 2002, p. 13) e confere o caráter de diferenciação do canto, não mais restrito à fala do cotidiano. Além disso, são os modelos de compatibilidade entre letra e melodia que garantem os processos de significação presentes nas obras,

transitando entre “a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto” (Tatit, 2002, p. 10).

Ao analisar os modelos de relação letra-melodia, Tatit aponta a ocorrência de três processos principais: tematização, passionalização e figurativização. Em cada canção, os três se alternam e inter-relacionam, ora destacando um ou outro. A tematização ocorre quando há a repetição de esquemas melódicos, redução na duração das notas, valorização das consoantes e aceleração do andamento. Nesse caso, haveria uma tendência à recorrência de elementos correntemente utilizados para “construções de personagens, valores-objetos ou, ainda, valores universais” (Tatit, 2002, p. 23), além de proporcionar a materialização de ideias, tendo servido como marca de brasilidade, juventude, regionalismo, revolta etc.

Já a passionalização, “funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade” (Tatit, 2002, p. 23). Caracterizada pela ampliação da duração das notas (ressaltando as vogais no canto) e do campo de tessitura, bem como por andamentos mais lentos, a passionalização serve à veiculação de experiências de introspecção, além de ter se tornado o lugar por excelência do discurso lírico-amoroso. Citando Tarasti (1987), Tatit aponta que, de modo semelhante, a diminuição dos recortes ou ataques consonantais e a desaceleração do andamento apontam para um processo de modalização no sentido do /ser/, que “camufla os estímulos corporais próprios da ação, em proveito de um estado psíquico propenso à *paixão*” (Tatit, 2003, p. 15). Por outro lado, a ativação do tempo musical, com destaque aos recortes e andamento acelerado, desencadearia a atuação da modalidade do /fazer/, em que a ação se sobrepõe à *paixão*, ocasionando inclusive maiores estímulos corporais e somáticos tanto no ouvinte quanto no intérprete.

O terceiro dos principais processos elaborados por Tatit a partir das relações letra-melodia diz respeito à figurativização. Nesse caso, o que se destaca é a presentificação de quem canta ao longo da canção, evidenciando “a relação de eu/tu (enunciador/enunciatário) num aqui/agora” (Tatit, 2003, p. 19). São marcas desse processo dois elementos principais: dêiticos e tonemas. Os dêiticos são elementos na letra que configuram a presença do *eu* que canta, representado por elementos gramaticais como demonstrativos, imperativos e vocativos. Já os tonemas, são “inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação” (TATIT, 2002, p. 21), podendo ser realizados em descendência,

ascendência ou suspensão. As figuras enunciativas, então, atuam “vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução” (Tatit, 2002, p. 21). Somadas, tematização, passionalização e figurativização compõem o que Tatit chama de dicção do cancionista¹⁶, que resulta em estratégias particulares de expressão e construção de sentido.

Vejamos agora como esses processos se relacionam em “Sangue Negro”, segunda faixa de *Nebulosa Baby*, de modo a buscar analisar mais a fundo essa canção. A seguir, utilizaremos o diagrama proposto por Tatit (2004) para a visualização das relações entre letra e melodia, representando o conteúdo verbal da letra e seus contornos melódicos (Figuras 8 a 14). Aqui, indicamos a melodia pela própria disposição da letra, dividida de modo que cada espaço entre linhas corresponde ao intervalo de um semitom.

¹⁶ Vide Tatit (2002), entendido como qualquer agente envolvido na produção e execução de canções, seja intérprete, compositor, letrista etc.

Figura 8 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”

Part. 1:

Nunca tão crente vento a gente
des no

tuma se gar vou gar
Cos entre eu jo

cima a vida visa e va junto atrás nome
Pra a mo de um

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 9 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”

Part. 1:

Di certo que caixe no peito vive des jeito
 a se en

nome e di rente gen
 Meu fe a
 rando
 espe te

Escolhe um la rápido claro aqui vem mal dade
 do é só

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 10 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”

Part. 1:

som do bar em chamas no ho zonte de ama
 O co ri quem i
 gual

um não
 tas ma que dura sono
 Fan não nin liga rua presta
 guém se a

Se des lado da dade o ar denso e mais varde
 se ci é co

Figura 11 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”

Part. 1:

O pe de um valor merda so os ombros de ama
so de bre quem i
qual

Trocou a rança três
su espe por mo
edas nem ro
que de ou
são

Fonte: Elaborado pelo autor.

Com uma letra das letras mais longas do álbum, “Sangue Negro” demonstra bem a utilização de procedimentos do rap por Giovani, em diálogo com estruturas mais tradicionais da MPB. Na primeira parte da canção, principalmente, notamos a aproximação do artista ao gênero, marcado pela experimentação com “os traços inspiradores da entoação cotidiana” (Tatit, 2022). Como vemos na representação do contorno melódico acima, a maior parte desse trecho consiste em intervalos de entre meio tom e um tom e meio, com algumas variações, resultando em altura e movimentos similares à entoação utilizada cotidianamente para a comunicação oral.

A reiteração melódica indica um processo de tematização nessa parte da canção, apontado também pelos recortes consonantais marcando o ritmo. Assim, propicia a materialização de ideias de protesto, reiteradas ao longo dos versos, que

valem-se de diversas metáforas para contestar o modo como as periferias e as pessoas que nelas vivem são tratadas no Brasil. Por meio dessas ideias, configura-se a crítica a um sistema social e econômico baseado “na multiplicação de situações aparentemente intoleráveis, por vezes absurdas e inextricáveis, não raro insuportáveis” (Mbembe, 2021, p. 17), vide os versos “escolhe um lado rápido / é claro, aqui só vem maldade” ou “o peso de um valor de merda / sobre os ombros / de quem ama igual fantasma / que só dura um sono”.

A proximidade do canto com a oralidade por, sua vez, gera o que Tatit considera “a naturalidade (que) aloja-se na porção entoativa da melodia” (Tatit, 2002, p. 20). É esse fator que garante a confiança do ouvinte no cancionista, aproximando aquilo que é cantado de uma “verdade enunciativa” (Tatit, 2002, p. 20). Essa relação, então, é essencial para uma canção que pretenda situar-se diretamente na realidade descrita (Damasceno, 2021), como no caso de “Sangue Negro”¹⁷. Uma marca desse processo de figurativização é a distribuição dos tonemas na primeira parte da música, com a recorrência de tonemas ascendentes nos trechos que indicam a continuidade do discurso, enquanto a aparição de tonemas descendentes assume um sentido de asseveração do conteúdo. Assim, a primeira variação mais sensível ensaia uma mudança na estrutura da canção, seguida pelo retorno ao contorno lírico-melódico de base, para então ouvirmos uma nova variação, seguida de acompanhamento instrumental mais intenso e da entrada na segunda parte da canção.

¹⁷ Essa intenção é outro indício da influência do rap em “Nebulosa Baby”, podendo ser entendida como um dos sentidos do lema “Rap É Compromisso”, registrado no título do álbum de estreia do rapper Sabotage (um compromisso de contar a verdade sobre a vida em realidades marginalizadas).

Figura 12 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”

Part. 2:

Diagrama representando a relação letra-melodia em "Sangue Negro".

Seção 1:

viu ne
 san gro
 Quem ou gue da sa
 não ca

Seção 2:

O
 que e
 ra a voz meu a mor do
 de cala

Seção 3:

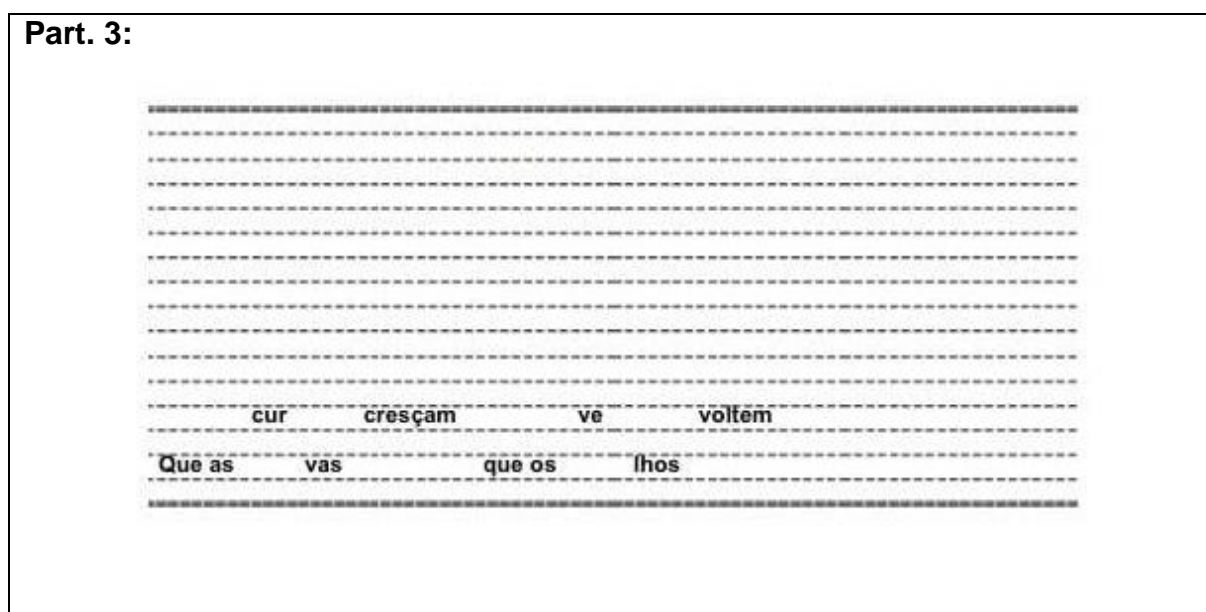
pra te a
 Rio ta tra
 de que ves va pra
 sa mim
 e mui caro
 to

Fonte: Elaborado pelo autor.

De início, logo notamos a mudança de padrão melódico na segunda parte da canção. Agora, as notas têm frequência e duração prolongadas, com valorização das vogais e a constituição de uma melodia mais contínua e lenta. Caracteriza-se um processo de passionalização, que direciona o ouvinte do campo da ação para a esfera da *paixão*, em um movimento que “desvia a tensão para o nível psíquico” (Tatit, 2002, p. 23). Aqui, a passionalização interpela o ouvinte à identificação com a intersubjetividade do cancionista, que ressalta a temática central através da inserção do título da canção na letra. Nesse momento, a construção de metáforas ligadas ao som evidencia uma solução poética baseada na oposição entre termos: som/silêncio; expressão/censura.

Assim, o trecho inicia com uma frase de teor sinestésico, “Quem não ouviu / Sangue negro da casa / O que era a voz / De meu amor calado”. A seguir, a imagem do “Rio de prata que te atravessava” representa uma força que emana apesar da contenção expressa nos versos anteriores, indicando o seu valor para o autor (“Pra mim é muito caro”). Nesse ponto, um novo aumento de ataques consonantais e a redução da duração das notas impulsiona o aspecto da tematização, no entanto restringido pela passionalização das últimas notas, que antecipam a parte final da faixa.

Figura 13 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 14 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Sangue Negro”

Part. 3:

de
 gen seja do
 Que a te me

com
 cur cresçam fi cresçam so
 Que as vas que os lhos is

de de
 gen seja do do medo
 E a te me me de

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nesse momento, embora se note a repetição de padrões melódicos em região mais grave, de início sem grandes saltos intervalares, o alongamento das sílabas com destaque para as vogais segue intensificando o processo de passionalização, ancorado na diminuição do andamento da melodia. Essa tendência parece condizente ao caráter de prece ou aspiração da letra do trecho, que responde às questões elencadas até aqui com a proposição/desejo de uma nova realidade coletiva, para o autor e para os seus. A relação entre o pessoal e o coletivo indica novamente o valor da ancestralidade e do comunitarismo, enquanto o princípio da circularidade é referenciado como o elo que liga o passado ao presente (que por sua vez contém o futuro). Nessa lógica, para que “As curvas cresçam”, é preciso que “Os velhos voltem”¹⁸, então permitindo que “Os filhos cresçam com isso”.

A última aspiração desse trecho de “Sangue Negro” levanta questões particulares. Como vimos ao longo deste trabalho, o sentimento do medo tem um significado relevante ao longo da obra de Giovani Cidreira. Em “Um Capoeira”, faixa de “Japanese Food”, ele aparece como a raiz por trás do estereótipo racista que iguala a juventude negra à criminalidade (“Tem medo de mim, você nem me conhece mais / Seu muro não me alcança e na sua falha você vai me ver dançar”). Já em “Mano Sereia”, nota-se uma posição oposta, relativa à primeira: o lugar onde se sente em casa é aquele construído por quem não teme estar contigo (“Volta para os seus / Quem não teve medo / Pra quem te sentiu / Pra quem te deu olhos, quem te carregou”). Em “Sangue Negro”, o sentimento de medo é novamente acionado, desta vez como algo que se deseja afirmar. Nos parece que essa postura, em certo sentido agressiva, se relaciona com a negação prescrita por Frantz Fanon como recusa à colonialidade. Se “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (Fanon, 1968, p. 25), o medo assim seria resultado de uma alteração no estado de coisas ainda baseado em moldes coloniais (o que Simas e Rufino (2019) nomeiam como o “carrego colonial” da sociedade brasileira). Segundo Mbembe, esse seria o ponto de partida para uma configuração política efetivamente aberta à diferença e à partilha do comum:

Tal combate não deve ser confundido com a demanda por secessão que sobe à cabeça de grande parte das classes dominantes no mundo contemporâneo. Em lugar de corpos sem vida ou energia, ele visa, em sentido oposto, provocar o surgimento de corpos falantes, membros

¹⁸ A aspiração para que “Os velhos voltem”, por sua vez, está ancorada na ancestralidade e no princípio da reversibilidade, representado nas religiões de matriz africana pelo orixá Exu (Sodré, 2017, dos Santos, 2014).

de uma verdadeira comunidade de detentores de direitos. Esses movimentos também revelam que, para chegar ao semelhante, é preciso começar compartilhando as diferenças. Pois, quando o encontro se dá na violência, o reconhecimento da diferença é o ponto de partida para uma política do semelhante, ou melhor, para uma política do em-comum (Mbembe, 2021, p. 58-59).

Embora a letra termine no verso “Que a gente seja de medo”, o acompanhamento instrumental ainda indica percursos geradores de sentido até o final da canção. Uma tendência à tematização seria visível no último trecho da letra, quando a expressão “de medo” é repetida três vezes. Na última repetição, as sílabas da palavra “medo” são pronunciadas na mesma altura e de modo acelerado, com o tonema em suspensão realizando um corte no discurso verbal. Então, a ampliação na intensidade da seção instrumental toma conta do plano sonoro, com destaque para o solo de saxofone e viradas de bateria. A alteração no acompanhamento favorece uma modalização no sentido do /fazer/, após maior proximidade do /ser/ ao longo dos versos finais. De certo modo, então, a subsequência entre um e outro termina por configurar a complementaridade entre os dois. Se o estado da paixão é o que agrega valor distintivo da prece cantada no encerramento da letra, a intensificação instrumental encerrando a faixa propicia a materialização desse sentido, a partir dos estímulos somáticos da ativação do tempo musical (Tarasti, 1987).

Seguindo com nosso exercício analítico, agora examinaremos a canção “Joias”¹⁹, décima primeira faixa do álbum sonoro “Nebulosa Baby” (Figura 15).

¹⁹ Nova versão de composição lançada anteriormente no EP “Mano*Mago”, então com o título “Flashback Déjà Vu”.

Figura 15 - Diagrama representando a relação letra-melodia em “Jóias”

Part. 1:

Joi pe
 as meu dras meu meu
 no no pro povo todo
 corpo corpo ouro

entra
 Vida que entra nos olhos brilho corpo
 que no

Vida e ouro
 pro meu po jóias
 vo

Em “Jóias”, as mesmas seis frases são repetidas ao longo de toda a canção. Com o passar da faixa, ocorrem variações na melodia, como a substituição de notas dentro da escala de lá menor e a inclusão de coro acompanhando o canto de Giovani uma oitava acima. No entanto, a estrutura geral segue similar àquela do início. Por conta disso, nessa análise optamos por voltar nossas observações ao desenho melódico registrado no começo da canção.

De início, o contorno melódico de “Jóias” parece indicar um processo de tematização, por conta do andamento acelerado e do recorte das palavras em notas curtas, marcadas pelos ataques consonantais. Por outro lado, “o realce das vogais²⁰, mesmo fora de um prolongamento expressivo de sua duração, atenua a função dos ataques (dos recortes) das consoantes, evitando uma excessiva dinamização do *continuum* temporal” (Tatit, 2003, p. 15). Essa combinação de fatores gera certa indeterminação entre tematização e passionalização, correspondente ao conteúdo da letra. Assim, a tematização indica a materialização dos valores-objeto representados pelos termos “jóias”, “pedras”, “ouro”, “brilho” e “corpo”. Já a passionalização caracteriza o sentido abstrato e intersubjetivo dos termos, potencializando sua abrangência por meio do caráter distintivo do canto. A motivação para a construção desses sentidos da canção é ressaltada por Giovani durante os shows de “Nebulosa Baby”, quando toca a harmonia base de “Jóias” no piano e se pronuncia antes de iniciar a cantar:

Nas minhas andanças enquanto compositor, cantor, artista, [...] me perguntam sempre de onde eu venho. (Você) precisa ver a cara de espanto deles quando eu digo que venho de Valéria. [...] Já ouvi gente falar pra mim: mas como é que você, da periferia, de Valéria, Salvador, Bahia, nordestino, como é que você faz uma música assim, genial, incrível? Fiquei pensando: imagina se não tivesse os anéis, as jóias, o cabelo, se não soubesse cantar. Como é que esse povo ia me tratar? [...] O preconceito se antecipa a tudo e por isso mesmo que é muito importante a gente ter as coisas, entendeu? [...] Ter as coisas ainda separa, maltrata muita gente. E não é só joia, não é só carro não. Essa música é como uma oração pedindo aos meus orixás, pedindo a Deus, pedindo a tudo, pra gente poder disputar um espaço mais justo. [...] Essa música é pra isso, pedindo pra gente ter as coisas que nos

²⁰ O aspecto da passionalização a partir do destaque às vogais é especialmente ressaltado por Giovani nas apresentações ao vivo de “Jóias”. Disponível em: <<https://youtu.be/hu4b38bzBbQ?si=OJIBroMLfQl494zD&t=344>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

separam, toda a sorte de coisas boas, as coisas ruins (e) maravilhosas da vida, tudo pro meu povo (Cidreira, 2021²¹).

Essa perspectiva também é desenvolvida na utilização de signos de valor financeiro-material na performance de Giovani, que passa a se apresentar adornado com anéis, colares e brincos feitos de joias. Tais elementos também são presentes em gêneros musicais como trap e funk (em especial, do funk ostentação), construídos majoritariamente por artistas de origem periférica, com músicas que reivindicam o acesso a bens de alto valor material. A relação com esses gêneros é notável no arranjo de “Joias”, marcado pelo ritmo de funk baseado em timbres característicos de drum machines como a Roland 808²², somado a elementos eletrônicos, riff de guitarra e sintetizadores. Além disso, Giovani experimenta com a utilização de efeitos de autotune em sua voz, assemelhando o uso dessa tecnologia por trappers.

A materialidade das joias, das pedras e do ouro é elencada em um processo de iconização²³, no qual “aparecem diversos traços para configurar a mesma imagem, o mesmo objeto [...] ou o mesmo sentimento” (Tatit, 2003, p. 23) de modo que “a enumeração linguística desses traços [...] faz ressoar as reiterações dos temas melódicos” (Tatit, 2003, p. 23). Compondo a iconização, os termos “vida” e “brilho” indicam o sentido metafórico dos outros objetos, reunidos então de modo complementar.

Se “Sangue Negro” termina com o que consideramos uma prece, “Joias” - também nomeada por Giovani como uma oração - se aproxima de um mantra, uma sequência de frases a serem repetidas com efeito de presentificação e materialização daquilo que enunciam. Nesse sentido, a utilização de pronomes possessivos na primeira pessoa do singular e os tonemas em suspensão atuam como marcas de figurativização, por meio do delineamento de um “eu” que canta num “aqui” e “agora”, firmando uma relação comunicativa com o ouvinte. Esse processo é responsável pelo efeito de presentificação dos pedidos do mantra repetido por Giovani, à medida em

²¹ Disponível em: <<https://youtu.be/hu4b38bzBbQ?si=OJIBroMLfQl494zD&t=344>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

²² Modelo de bateria eletrônica mundialmente reconhecido por seus timbres característicos, usados amplamente na música pop, a partir dos anos 1980.

²³ Vale ressaltar que o conceito de iconização aqui abordado diz respeito à vertente da semiótica europeia, e não à semiótica peirceana, que elabora outras abordagens a partir da noção de ícone.

que “o núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente” (Tatit, 2002, p. 20).

Ambas as canções se relacionam com o “ato vibratório” ressaltado por Mbembe (2021) na estética afrofuturista, enquanto atuam como elementos ficcionais - ou tecnologias - de criação de um novo futuro a partir das vivências da população negra. Por sua vez, a inserção desses elementos no contexto da canção potencializa o alcance do mesmo ato vibratório, pelo fato de que o trabalho musical consiste essencialmente na manipulação de vibrações (ondas sonoras) e seus efeitos sobre quem os escuta (Wisnik, 1999). Em uma relação com os princípios civilizatórios afro-brasileiros, a combinação dos princípios da musicalidade e da oralidade nas obras resulta na transmissão de energia vital, de modo que “a potência do axé afina-se com a sua energia polissêmica, cujos elementos básicos (melodia, harmonia, ritmo, timbre, tessitura, etc.) produzem matizes e matrizes de som, contemplados pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo” (Sodré, 2017, p. 162). Assim, em “Nebulosa Baby”, Giovani Cidreira se vale da linguagem da canção para relacionar valores afro-brasileiros (categorizados pelo artista como “tecnologias ancestrais”) e construir uma nova história por meio de um “ato vibratório [...] de imaginação radical” (Mbembe, 2021, p. 30).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nova geração da música baiana, mais especificamente aquela ligada à nova cena de música pop de Salvador, abarca uma multiplicidade de abordagens e perspectivas de análise, gerando diversas questões de cunho comunicacional, social, estético e artístico, dentre outros. Ao longo deste trabalho, notamos a proficiência do tema, bem como vislumbramos alguns dos principais elementos responsáveis pelo impacto de sua produção na música e cultura baianas. Após o exercício de compreensão e apresentação das principais características dessa cena musical, consideramos a possibilidade de estar em curso um processo de renovação artístico-musical a partir da cidade de Salvador, graças à vontade de experimentação estética e à adoção de posturas ativistas e abertamente políticas por muitos dos artistas da nova geração.

Como vimos, esse movimento acontece em grande parte com base na afirmação da negritude e da matriz cultural afro-baiana, seja através da criação de obras engajadas ou por meio de posicionamentos públicos. Na obra do cantor e compositor Giovani Cidreira, esses aspectos encontram formas de expressão particulares, sendo incorporados de múltiplas maneiras ao longo da carreira do artista. No álbum “Nebulosa Baby”, em particular, a relação entre a corrente afrofuturista e os valores civilizatórios afro-brasileiros, assim como entre a música popular baiana/brasileira e internacional, resulta em um produto original, aberto a diversas interpretações.

Em um plano musical, seu trabalho desafia noções de gênero e classificação. Além disso, durante toda a obra (incluindo websérie, álbum sonoro e álbum visual), um ponto central parece ser a proposição de um novo futuro a partir das vivências da população negra baiana. Em consonância com a proposta afrofuturista de vislumbrar potencialidades criativas por meio da reinterpretação do passado e tendo em vista a criação do que está por vir, Giovani propõe compreender as estratégias e táticas de resistência elaboradas por seus ancestrais como *tecnologias* capazes de lidar com as injustiças que se mantêm de pé em nossa sociedade, bem como com aquelas outras próprias de nosso tempo.

Nesse sentido, as tradições da ancestralidade atuam como propulsoras da busca por novas formas de expressão e outras práticas de produção artística. Como

podemos observar ao longo da análise do álbum, esse processo ocorre num trânsito constante entre o pessoal e o coletivo, com referências recorrentes às comunidades em que Giovani cresceu. Assim, segundo Rosângela Araújo e Sara Abreu, “a vivência em comunidade representa a forma possível para o movimento de preservação e atualização das tradições, e constitui-se como a base para a efetivação dos processos de transmissão de saberes” (Araújo, Abreu, 2015, p. 110).

Ao elencar esses elementos e perspectivas, Cidreira elabora uma obra voltada à construção de “uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social” (Castells *apud* Argôlo, 2021, p. 33). De acordo com Argôlo (2021), então, essa seria uma maneira de ressaltar:

A dimensão política da construção da identidade. Mais do que criar uma relação dialógica com um grupo ou cultura que seja considerada como um outro – e um outro que pratica uma opressão contra o eu –, [...] desconstruir a dominação e, em última instância, tomar o poder para constituir uma outra identidade legitimadora (Argôlo, 2021, p. 33).

Desse modo, as aspirações simbolizadas a partir do processo ficcional de “Nebulosa Baby” não só criam cenários hipotéticos ou imaginários em oposição à realidade vigente, mas justamente a partir desses atos criadores - vibratórios, como diria Mbembe - podem efetivamente vir a atuar como maneiras de transformação política e social.

REFERÊNCIAS

AFROPUNK. AFROPUNK Bahia Sessions | AFROPUNK Bahia 2021 | Shows exclusivos de Giovani Cidreira e Jadsa. YouTube, 02 dez. 2021. Disponível em <<https://youtu.be/hu4b38bzBbQ?si=6ATebCDFOX72nhEw>>. Acesso em: 14 de novembro de 2021

ARGÔLO, Marcelo. Pop Negro SSA: cenas musicais, cultura pop e negritude. Salvador: edição do autor, 2021.

BASTOS, Breno. Bahia-Jamaica: Entre o samba e o reggae, um oceano de sons liga a Bahia ao Caribe. Revista Fraude, 26 nov. 2021. Disponível em <<https://www.revistafraude.ufba.br/novafraude/bahia-jamaica/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRESSY, Mylena. Velotroz e uma breve história do tempo. Oganpazan, 2015. Disponível em: <<https://oganpazan.com.br/velotroz-e-uma-breve-historia-do-tempo/>>. Acesso em 14 de novembro e 2023.

CANDUSSO, Flavia. Capoeira angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2009.

CAETANO, Janaína; GOMES, Suzete; CASTRO, Helena Carla. Da marginalização à centralidade: a importância da representatividade negra na literatura infantojuvenil. Práxis Educativa, v.17, 2022.

CIDREIRA, Giovani; JOSYARA. Estreite. Rio de Janeiro: Selo Joia Moderna, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/4B-vNBq3818?si=CYWqimpNNuyDVvwc>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

CIDREIRA, Giovani. Giovani Cidreira (EP). Salvador, 2014. Disponível em: <<https://soundcloud.com/giovanicidreira/sets/giovani-cidreira-ep>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

CIDREIRA, Giovani. Japanese Food. São Paulo: Balaclava Records/Natura Musical, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/s8Wuga3zikQ?si=az3dGfX_iOc2xHBw> Acesso em: 14 de novembro de 2023.

CIDREIRA, Giovani; PITA, Mahal. MANO*MAGO. São Paulo: Selo RISCO, 2020. Disponível em: <<https://giovanicidreiramahalpita.bandcamp.com/album/mano-mago>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

CIDREIRA, Giovani. Nebulosa Baby. São Paulo: Selo RISCO, 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/iz-5MCB8SEg?si=PjoZYjIRRIzLiGB0>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

CASSOLI, Lucas. Resenhas: Giovani Cidreira - Mix\$take. Monkeybuzz, 09 abr. 2019. Disponível em: <<https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albuns/giovani-cidreira-mixtake/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

CULTURA LIVRE. Cultura Livre | Giovani Cidreira. YouTube, 27 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x1H7VzfxT3Q>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

DERY, Mark. Black to the future. In: Flame wars: the discourse of cyberculture. Durham: Duke University Press, 1994.

FANON, Frantz, Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. Racismo e Cultura. Revista Convergência Crítica, n. 13, p. 78-90, 2018.

FARIAS, Daniel; CARDOSO FILHO, Jorge. Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador. Revista Eco-Pós. v. 22, n. 3, p. 37-61, 2019.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. Das Questões, [S. l.], v. 6, n. 1, 2018.

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

GIO. Faixa a Faixa | Nebulosa Baby: Intro (Daqui Pra Frente). YouTube, 22 out. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=anXezuUSOyY>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

GIO. Nebulosa Baby (Visual Album). YouTube, 22 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YPUA6Esvijw>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

GIO. NEBULOSA - Webserie. YouTube, 14 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m9UUheQfX40&list=PL3dOXit_4XVG7m9-idsuVqkMQQ2ZCDoCK>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

GREIMAS, Algirdas Julien. On Meaning. New Literary History. Vol. 20, No. 3, Greimassian Semiotics, p. 539-550, 1989.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Trad. Alceu D. Lima, Diana L. P. De Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra, Tiekō Y. Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.

GUERREIRO, Goli. A Cidade Imaginada - Salvador sob o Olhar do Turismo. Revista Gestão e Planejamento (G&P). v. 1, n. 11, p. 6-22, 2005.

GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Edições 34. 2000.

GUMES, Nadja Vladi, 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.

GUMES, Nadja Vladi. O novo som de Salvador: a ocupação política/estética da nova cena musical no Carnaval. *Políticas Culturais Em Revista*, 13(2), p. 193–214, 2020.

GUMES, Nadja Vladi, GARSON, Marcelo, ARGÔLO, Marcelo. Por acaso eu não sou uma mulher?" Interseccionalidade em Luedji Luna e na cena musical de Salvador. *cadernos pagu*, v. 67, 2023.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERSCHMANN, Micael. Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais). *Logos*, v. 25, n. 1, p. 124-137, 2019.

IBAHIA. Carnaval 2015: Furdunço é o dendê baiano. 14 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.ibahia.com/especiais/carnaval-2015-furdunco-e-o-dende-baiano>> Acesso em: 14 de novembro de 2023.

LARA, Glaucia; MATTE, Ana. *Ensaio de semiótica: aprendendo com o texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

MARTINS, James. De Caymmi a Kannário, a música da Bahia é uma base só. *Correio da Bahia*, 15 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/entretenimento/variedades/james-martins-de-caymmi-a-kannario-a-musica-da-bahia-e-uma-base-so-0119>>.

JANOTTI JR, Jeder. Interview – Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies. *E-Compós*, v. 15, n. 2, maio/ago, 2012.

JANOTTI JR, Jeder; QUEIROZ, Tobias; PIRES, Victor de Almeida. Um corpo resistente: a gira poética de Giovani Cidreira. *Revista Trilhos*, v. 3, n. 1, p. 174-193, out. 2022.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, v. 18-19, n. 1, p. 103-118, 1995/96.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. *Revista Redescrições*, ano 1, número 4, 2010.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Edufba, 2000.

MACHADO, Sara Abreu da Mata; ARAÚJO, Rosângela Costa. Capoeira Angola, corpo e ancestralidade: por uma educação libertadora. *Horizontes*, v. 33, n. 2, p. 99-112, jul./dez. 2015.

MATHIAS, Pérola. Todo Futuro Importa. Revista Barril, mar. 2018. Disponível em: <<https://www.revistabarril.com/todo-futuro-importa/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MATOS, Luciano. Cena musical da Bahia bebe dos graves da Jamaica contemporânea. el Cabong, 01 dez. 2015. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/cena-musical-baiana-bebe-dos-graves-da-jamaica-contemporanea/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MATOS, Luciano. Discos: Josyara e Giovani Cidreira apresentam 'Estreite'. el Cabong, 03 ago. 2020. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/discos-josyara-e-giovani-cidreira-apresentam-estreite/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MATOS, Luciano. Dominada pelo pagodão, playlist viral dá uma mostra das músicas mais ouvidas em Salvador. el Cabong, Salvador, 21 set. 2023. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/dominada-pelo-pagodao-playlist-viral-da-uma-mostra-das-musicas-mais-ouvidas-em-salvador/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MATOS, Luciano. Entrevista Letieres Leite: “Toda música brasileira é AfroBrasileira”. el Cabong, Salvador, 18 mai. 2020. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/entrevista-letieres-leite-toda-musica-brasileira-e-afrobrasileira/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MATOS, Luciano. Faixa a faixa: Giovani Cidreira desvenda Nebulosa Baby, um dos melhores discos do ano. el Cabong, 02 set. 2021. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/faixa-a-faixa-giovani-cidreira/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MATOS, Luciano. Novíssimos baianos. el Cabong, Salvador, 13 jul. 2010. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/novissimos-baianos/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MATOS, Luciano. O canto da cidade: Da matriz afro-baiana à axé music de Daniela Mercury. São Paulo: Edições Sesc. 2021.

MATTOS, Wilson Roberto de. Valores civilizatórios afro-brasileiros, políticas educacionais e currículos escolares. Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade, v. 12 n. 19, p. 229-234, 2003.

MBEMBE, Achille. Afrofuturisme et devenir-nègre du monde. Politique Africaine, v. 4, n. 136, p. 121-133, 2014.

MBEMBE, Achille. Brutalismo. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

MCLEOD, Ken. Vaporwave: Politics, Protest and Identity. Journal of Popular Music Studies. Journal of Popular Music Studies, v.30, n. 4, p. 123–142, 2018.

MIGUEZ, Paulo, LOIOLA, Elizabeth. A economia do Carnaval da Bahia. Bahia Análise e Dados, Salvador, v. 21, n. 2, p. 285-299, abr/jun, 2011.

MIGUEZ, Paulo. Carnaval Baiano: As tramas da alegria e a teia de negócios. Salvador: Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 1996.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes. Pagodes Baianos: entrelaçando sons, corpos e letras. Salvador: EDUFBA, 2012.

NERY, Arthur, GUMES, Nadja Vladi. O grave que faz o tum: A música pop e o empoderamento dos corpos negros no groove arrastado do Attooxa. Simpósio Popfilia: “Que Pop É esse que nos Habita? Universidade Federal de Pernambuco, 2020.

NEY, Thiago. Artistas baianos se destacam ao mesclar gêneros consagrados e inesperados. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 mai. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/artistas-baianos-se-destacam-ao-mesclar-generos-consagrados-e-inesperados.shtml>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

OLIVEIRA, Eduardo Davi de. Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Daniel. Entrevista: Giovani Cidreira e seu universo particular. el Cabong. 21 abr. 2017. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/entrevista-giovani-cidreira-e-seu-universo-particular/>> Acesso em: 14 de novembro de 2023.

OLORODE, Ogiyán Kalafor [PEREIRA, Jayro]. Religião Afro e Educação Comunitária: a função social e político-pedagógica das comunidades-terreiros/terreiras. Jornal Írohín, 04 mar. 2007.

PAULAFREITAS, Ayêska. Trio elétrico: história, técnica e recepção de uma mídia sonora genuinamente brasileira. Actas do Congresso Internacional Lusocom, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. Revista de Estudos Culturais, n. 1, p. 1-18, 2014.

PITOMBO, João Pedro. ‘Velha guarda’ garante continuidade do sucesso do axé em Salvador. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 fev. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/02/velha-guarda-garante-continuidade-do-sucesso-do-axe-em-salvador.shtml>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

PITOMBO, João Pedro. Símbolo do Carnaval, trio elétrico chega aos 70 espalhado pelo país. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 fev. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/02/simbolo-do-carnaval-trio-eletrico-chega-aos-70-espalhado-pelo-pais.shtml#:~:text=O%20desfile%20aconteceu%20no%20Carnaval,formatos%20e%20amplificou%20a%20pot%C3%AAncia>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

RACKED & DISPATCHED. Afro-pessimism: an introduction. Minneapolis, 2017.

RAMOS, Gislene. Giovani Cidreira lança primeiro EP em show gratuito. Jornal A Tarde, 26 jan. 2015. Disponível em: <<https://atarde.com.br/cultura/culturamusica/giovani-cidreira-lanca->

[primeiro-ep-em-show-gratuito-665455](#)>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RISÉRIO, Antonio. Carnaval Ijexá. Salvador: Editora Corrupio. 1981.

RODRIGUES, Julli. Discos: Giovani Cidreira apresenta seu afrofuturismo ancestral em 'Nebulosa Baby'. el Cabong, 02 set. 2021. Disponível em: <<https://elcabong.com.br/discos-giovani-cidreira-nebulosa-baby/>>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

SÁ, Simone Pereira. Somos todos fãs e haters? Cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes sociais. Revista ECO-pós, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016.

SANTOS, Deoscoredes M. dos, SANTOS, Juana Elbein dos. A cultura nagô no Brasil - Memória e continuidade. Revista USP, v. 18, p. 40-51, 1993.

SANTOS, José Henrique de Freitas. A LITERATURA-TERREIRO NA CENA HIP HOP AFROBAIANA. A Cor das Letras, v. 12, n. 1, p. 171-186, 2011.

SANTOS, Regis Salvarani. As marcas e a música: Um estudo de caso sobre o programa de patrocínio Natura Musical. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2022.

SCOTT, Guilherme. Universo Percussivo Baiano de Letieres Leite - Educação Musical Afro-Brasileira: possibilidades e movimentos. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Flecha no tempo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Mariana B. Mexe o Balaio: um Olhar Sobre o Pagode Baiano. Prelúdios - Revista Do Programa De Pós-graduação Em Ciências Sociais Da UFBA, v. 4, n. 4, 2015.

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

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. E-Compós, v. 6, 2006.

TARASTI, Eero. Le rôle du temps dans le discours musical, in: ARRIVÉ, M; COQUET, J-C. Sémiotique en jeu: à partir et autour de l'oeuvre de A. J. Greimas. Paris: Hadés-Benjamins, 1987.

TATIT, Luiz. Elementos para a Análise da Canção Popular. Cadernos de Semiótica Aplicada. Universidade Estadual Paulista. v. 1. n. 2 p.7-24. 2003

TATIT, Luiz. O cancionista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. Semiótica da Canção. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

TRINDADE, Azoilda Loretto et al. Saberes e fazeres, vol. 1: modos de ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

TRINDADE, Azoilda Loretto et al. Saberes e fazeres, vol. 3: modos de interagir. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

WISNIK, Zé Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999.

WOLBERT, Jacob. Multiple *Brasilidades*: Musician-Market Negotiations within the Brazilian Midstream. *Journal of Popular Music Studies*, v.35, n. 3, p. 102–127, 2023.

ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana (Orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. São Paulo: Annablume, 2004. p. 69-101.

451 MHz. #96: Você já foi à Bahia? - Eliana Alves Cruz e Jorge Augusto. Entrevistados: Eliana Alves Cruz e Jorge Augusto. Entrevistador: Paulo Werneck. São Paulo: 451 MHz, 29 set. 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4X3P9WfwDf2lhB6mwSzM5y?si=4d310c88cc3046c5>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.