

Tobias Arruda Queiroz

Universidade do Estado do
Rio Grande do Norte – UERN
E-mail: tobiasqueiroz@uern.br

Victor Pires

Universidade Federal de
Alagoas – UFAL
E-mail:
victor.pires@delmiro.ufal.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

**Territórios, terreiros e geopolíticas
na escuta conexa**

*Territories, terreiros, and Geopolitics in the
Connected Listening*

**Territorios, terreiros y geopolíticas en la
escucha conectada**

Queiroz, T., & de Almeida Nobre Pires, V. Territórios, terreiros e
geopolíticas na escuta conexa. Revista Eco-Pós, 27(3), 306–328.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v27i3.28351>

RESUMO

Pretendemos com o presente artigo trazer uma discussão preliminar sobre como a dimensão territorial e geopolítica podem ser entendidas e incorporadas nas análises da música ao vivo, a partir da noção de *escuta conexa*. Para tanto, propomos uma breve análise da trajetória do festival Afropunk Bahia 2022 para repensar algumas perspectivas do entendimento do território na música. Interessa-nos pensar como esta festividade parece evocar uma dimensão racializada, buscando compreender como o território pode ser atrelado aos modos de se consumir, escutar e viver o evento Afropunk Bahia.

PALAVRAS-CHAVE: *Afropunk; Negritude; Aquilombamento; Escuta Conexa; Terreitorialidade*

ABSTRACT

With this article, we intend to bring a preliminary discussion about how the territorial and geopolitical dimensions can be understood and incorporated into the analyzes of live music, based on the notion of connected listening. To this end, we propose a brief analysis of the trajectory of the Afropunk Bahia 2022 festival to rethink some perspectives on understanding the territory in music. We are interested in thinking about how this festival seems to evoke a racialized dimension, seeking to understand how the territory can be linked to the ways of consuming, listening and experiencing the Afropunk Bahia event.

KEYWORDS: *Afropunk; Blackness; Aquilombamento; Connected Listening; Territoriality.*

RESUMEN

Con este artículo pretendemos traer una discusión preliminar sobre cómo las dimensiones territoriales y geopolíticas pueden ser entendidas e incorporadas en los análisis de la música en vivo, a partir de la noción de escucha conectada. Para ello, proponemos un breve análisis de la trayectoria del festival Afropunk Bahía 2022 para repensar algunas perspectivas sobre la comprensión del territorio en la música. Nos interesa pensar cómo este festival parece evocar una dimensión racializada, buscando comprender cómo el territorio puede vincularse a las formas de consumir, escuchar y vivir el evento Afropunk Bahía.

PALABRAS CLAVE: *Afropunk; Negritud; Aquilombamento; Escucha Conectada; Territorialidad*

Submetido em 19 de julho de 2024.

Aceito em 19 de novembro de 2024.

Introdução

Laroyê — que abram os caminhos. Como refletir teoricamente sobre um evento de música ao vivo feito por pessoas negras e endereçado, especialmente, à cultura afro? A partir do seu nome, um neologismo surgido a partir da junção do nome *afro* com o gênero musical *punk*, temos de antemão algumas pistas. Conhecidos por sua postura antissistema (O'Hara, 2005), principalmente, contra alguns signos do capitalismo (Barros, 2022), os adeptos do punk buscam assim, na gramática do gênero musical, demarcar espaço político e de exibição de uma performance, a priori, que impacte o horizonte de expectativa do conservadorismo. Assim, ao unir uma pauta calcada na integração holística de corpos distantes do estabelecido publicitariamente como normativo, o Afropunk avança na performance do punk rock, hoje extremamente branco e segregacionista, e dentro da lógica do *outsider* — ser negro é viver fora do sistema cisheteropatriarcal — se apoia e vende uma ideia em que a coletividade e a união negra têm o poder de repensar e propor modelos de viver em sociedade. Tudo isso tendo, ao menos no Brasil, uma versão do evento calcada na música feita por e para pessoas negras como protagonista. Ao nos depararmos com essas questões, também podemos nos perguntar o que faz do Afropunk Bahia um espaço de materialização da música ao vivo, evento que merece a nossa atenção.

Pensamos¹ a partir de duas frentes, as quais foram expostas durante o período em que conhecemos² o evento na edição de 2022³. Em diálogos com pessoas próximas, nos deparamos com uma frase interessante na segunda noite do festival. Na praça de alimentação, a caminho dos sanitários, encontramos casualmente uma amiga, branca, olhos claros. Estava

¹ Vale destacar também que as observações do evento em si foram gestadas através da perspectiva de um homem, cis, hétero e negro que não habita a cidade de Salvador (BA). Temos assim a percepção de uma pessoa negra envolta de uma atmosfera movente que converge – juntamente a outras milhares de pessoas – no nó da rede negra acionada pelo Afropunk.

² Por questões estilísticas e por defendermos uma caligrafia de pesquisa que possa protagonizar as nossas subjetividades, optamos em manter os verbos na primeira pessoa do plural neste artigo. No entanto, para demarcar melhor o entendimento para o público leitor, destacamos que este texto, escrito a quatro mãos, tem no pesquisador Tobias Queiroz o olhar e a sua presença física e negra na edição de 2022 do Afropunk Bahia como o impulso inicial desse texto. Conforme destaca-se em especial nesse tópico. O pesquisador Victor Pires, homem branco, por outro lado, não esteve presente ao Afropunk Bahia 2022. Seu ponto de vista, contribuições teóricas e intelectuais, discussões e estrutura do arcabouço da pesquisa, também têm sua digital impressa.

³ Para efeitos metodológicos utilizamos como recorte a edição de 2022, no entanto, confirmamos nossas hipóteses ao retornar as edições de 2023 e 2024. Por outro lado, destacamos que esse artigo parte do Afropunk, mas não necessariamente restringe-se a ele, pois configura-se como uma análise para além do festival. Nosso objetivo é repensar elementos da *territorialização*, a partir de uma matriz negra com o objetivo de fornecer uma outra camada, desta, racializada, aos debates sobre territórios nos estudos de Comunicação e Música, como também, aprofundarmos os métodos e as percepções de análise ao fenômeno que gravita em torno da música, neste exemplo - ao vivo - acionando a *Escuta Conexa* (Janotti Jr., 2020; Janotti Jr.; Queiroz; Pires, 2023).

acompanhada de uma outra pessoa, também branca. Ambas residem em Salvador. A priori, encontrava-se eufórica e feliz por ter conseguido ir ao Afropunk Bahia, porém, ao mesmo tempo, exalava um ar extremamente desconfortável. Seu sorriso estava deslocado, sem o brilho de outrora, nessa ocasião falava baixo: *Estou me sentindo constrangida em estar aqui*. A reação foi automática e pensativa: *É assim que nós nos sentimos em praticamente todos os eventos e lugares que vamos*. Mas não avançamos nas questões e ainda a estimulamos: *“Mas qual o motivo?”* Ela responde: *Olha para mim [...] estou totalmente deslocada*.

A segunda impressão ocorreu exatamente ao fim da primeira noite, durante a espera, quase sem-fim, de um Uber. Myrna Barreto, professora e pesquisadora, mulher branca e cúmplice de festivais e shows mundo afora, nos confidencia: *Eu imaginei que sabia o que era diversidade, mas hoje tive a certeza de que não sabia. O Afropunk me mostrou realmente o sentido e significado da palavra ‘diversidade’* (Barreto, 2022).

É exatamente essa a atmosfera mantida e exibida pela população negra, componente majoritário do público presente. As duas impressões apontam para elementos ancestrais negros, sejam estéticos ou apenas celebratórios com a vida e sua autoafirmação, algo que por si remete a Queiroz (2020), em diálogo com Paul Gilroy (2001), ao sinalizar elementos presentes neste mesmo acionamento estético:

[...] a estética, que é política, que é vital, se apresenta como uma das maneiras mais contundentes de tentar driblar o regime de desumanização imposto às populações negras desde sua escravização. O estilo, a moda, a dança, a performance e os diferentes usos do corpo, assim como a já mencionada música, estão no cerne dessa luta política. A estética foi imprescindível para nossa sobrevivência, já que os africanos se recusariam a aceitar o papel de animais que lhes foi dado ao se diferenciarem através de seus diversos usos. Esse domínio estético-político se liga diretamente a questões identitárias e que fazem parte desse continuum relacional entre África e sua diáspora, e um dos principais elos desta ligação é a música negra. Segundo Paul Gilroy (2001), esta deve ser considerada como um dos elementos mais importantes na comunicação, política, filosofia e sociabilidade do povo negro, um meio de sobrevivência, de disputas e alianças, assim como um fator importante no desenvolvimento das identidades e solidariedade negras (Queiroz, 2020, p. 66).

O *constrangimento* apontado anteriormente refere-se, principalmente, à questões racializadas e, logicamente, evidenciadas pela estética criativa adotada por boa parte do

público⁴. Também deve ser ressaltado na aferição dessa situação subjetiva como o olhar da branquitude se acomodou em visualizar corpos negros somente quando lhe condiz: nos lugares de servidão. Encontrar uma multidão negra, autoafirmativa, rompendo com padrões estéticos e sendo feliz, causa-lhe, aparentemente, incômodos. Por outro lado, essa mesma pessoa, ao portar um figurino de tons sóbrios, enxerga na sua alvura um enorme distanciamento dos que estão ali presentes. Há um nítido contraste entre ela e a exuberante estética colorida, corpos não binários e, ainda, uma infinidade de tons de pele negra e seus respectivos cabelos marcadamente afro. Somente nessa situação que se viu isolada e solitária, mesmo que imersa em uma multidão negra, aquilombada e demarcando politicamente um território. Algo raro para uma pessoa branca, diga-se. E, em um movimento de autodefesa, presente no *modus operandi* da branquitude, vaticina: *Estou constrangida*.

Como apontado por Muniz Sodré (2023), o racismo brasileiro, nomeado pelo autor de *forma social escravista*, é mais uma lógica de lugar do que propriamente de sentido. O lugar aqui ganha outros contornos pelo viés racista. Ao mesmo tempo que comporta para manter a pessoa negra servindo-me — seja através de trabalhos braçais, seja através do entretenimento, como futebol e música —, reverbera esse mesmo movimento para que a pessoa negra esteja geopoliticamente distante de mim. Por essa perspectiva, cria-se e mantém-se uma relação neocolonialista hierarquizando politicamente regiões, cidades e bairros onde a *forma social escravista* age, criando distanciamentos e explorações de várias ordens.

Ainda no raciocínio de Sodré (2023), este mal-estar civilizatório acontece na lógica do fenômeno comunicacional do duplo vínculo. Ou seja, eu amo, gosto e até aceito a pessoa de pele mais escura, mas, ao mesmo tempo, amo, gosto e aceito que essa mesma pessoa permaneça afastada. Ou seja, não há como dissociar a territorialidade, a geografia e as barreiras, muitas vezes invisíveis, porém eficientes do elemento racial. A geopolítica racializada é o vetor para a contínua segregação de acesso à ciência, tecnologia, educação, segurança, saúde e, por que não, neste caso, de entretenimento.

⁴ A estética do público é enfatizada nas ações de divulgação e de marketing do evento, como exemplo, nas últimas edições (2022 e 2023), foram disponibilizadas fotos realizadas pela organização e acessíveis gratuitamente através do endereço <https://afropunkbahia.photos.live/photos>.

A segunda impressão apontada anteriormente sobre o real sentido da palavra *diversidade* tem seu capital social capitaneado por um *slogan* robusto, mas demarcadamente político e autoafirmativo. Ao buscar se distanciar de práticas violentas e segregadoras socialmente como a gordofobia, homofobia, lesbofobia, transfobia, etarismo, capacitismo, racismo e ódio, por exemplo, o Afropunk Bahia, em um misto de marketing e de proposta utópica de se inscrever e de habitar o mundo, acaba por mobilizar e acionar exatamente os corpos que são vitimados por essas práticas. Temos, assim, uma conexão a partir da impressão transmitida no documentário *Afropunk* de 2003⁵. Se o punk se constrói nas últimas décadas, como um gênero musical majoritariamente branco e que não agrega as pessoas negras por elas serem [...] negras, devemos, isso sim, criar nosso território, propor mundos e evitar que o exílio nos eventos, a solidão, o namoro inter-racial compulsório e o se sentir ameaçado constantemente não sejam uma tônica.

É importante mencionar como — em tempos de demandas cada vez maiores para representatividade negra, de gênero e de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queer*, intersexo, assexuais ou pertencente a outras variações de gênero e sexualidade (LGBTQIA+) nas programações de grandes eventos e festivais de música — se faz necessário pensar, também, como essa representatividade se dá fora dos palcos, principalmente, quando falamos de plateias. Será que os incômodos gerados no Afropunk Bahia se dão por artistas negros ocuparem espaços de destaque na programação e/ou pelo fato de o público negro reivindicar seus territórios festivos?

Aparentemente distantes, as falas dessas duas mulheres cis, hétero e brancas estão em perfeita consonância entre si e com o *status quo* da sociedade ocidentalizada. As duas falas abordam, cada uma ao seu modo, a fissura em viver em uma sociedade hierarquizante a partir dos aspectos biologizantes dos olhares binários ocidentalizados: negro x branco; hétero x homo; gordo x magro; cabelo liso x cabelo crespo etc. Essas falas também apontam para a necessidade de reconfigurar a nossa percepção tanto para os corpos negros em espaços de investimento de capital e de lazer e entretenimento, como também para o papel político em capitanear, incentivar e proporcionar a possibilidade da expressão estética de vários corpos.

⁵ Falaremos mais detalhadamente da gênese do Afropunk no próximo tópico.

Nesse sentido, pretendemos com o presente artigo trazer uma discussão preliminar sobre como a dimensão territorial e geopolítica podem ser entendidas e incorporadas nas análises da música ao vivo, a partir da noção de escuta conexa (Janotti Jr., 2020; Janotti Jr.; Queiroz; Pires, 2023). Aqui, mais do que pensar as dimensões fisiológicas ou fenomenológicas da escuta, nos interessa pensar a escuta musical a partir de seus engajamentos (Kassabian, 2013) com territórios (Haesbaert, 2014; Santos, 2002) e geopolíticas da diáspora negra. Muito mais do que entender o território em suas dimensões simbólicas e a partir de seus usos e apropriações sociais, revelando práticas inscritas no ato de consumir um show ao vivo presencialmente, nos interessa pensar como esse evento parece evocar uma dimensão racializada e de pertencimento. Assim, importa compreender como esses processos exercem uma mediação nos modos como o território da cidade de Salvador é construído através das territorialidades narrativas (Iqani; Resende, 2019) atreladas aos modos de consumir, escutar e viver o festival Afropunk, nomeado pela organização do evento em seu material de divulgação como *aquilombamento* (Afropunk, 2022), termo inspirado Nascimento (2006), Nascimento (2019) e Moura (2020). Para tanto, propomos, a partir de uma breve análise da trajetória do Afropunk, repensar algumas perspectivas do entendimento do território na música ao trazer a noção de *aquilombamento* e, por conseguinte, ampliá-la para o que nomeamos como um *terreitório*, como descreveremos melhor abaixo. Assim, esperamos colaborar com o entendimento do território, sobretudo de territórios festivos negros, nos processos de construção da escuta conexa.

1 Afropunk, escuta conexa e narrativas do território

Nos dias 26 e 27 de novembro de 2022, o festival Afropunk foi realizado na cidade de Salvador, na Bahia. Sob o *slogan Sem Racismo, Sem capacitismo, Sem etarismo, Sem homofobia, Sem lesbofobia, Sem transfobia, Sem gordofobia, Sem ódio*, o festival foi composto por um *line-up* ⁶formado de pessoas negras, inclusive, nos bastidores e em sua organização. Contou com

⁶ Em tradução livre significa alinhar.

cobertura midiática massiva, tanto em níveis de veículos independentes, quanto na transmissão ao vivo através do canal Multishow⁷.

O Afropunk é um evento multiartístico, origina-se em 2005, fruto de um documentário estadunidense de mesmo nome. Dirigido por James Spooner e lançado em 2003, o filme, com duração de aproximadamente uma hora, buscou explorar a experiência da negritude dentro da cena punk, espaço majoritariamente branco. Acompanhando a história de quatro pessoas negras dedicadas ao estilo de vida punk rock, são abordados temas sensíveis como o exílio nos eventos, solidão, namoro inter-racial e, logicamente, o poder negro e sua vida *dupla* em um mundo dominado pela comunidade branca.

A partir do sucesso do filme, a marca Afropunk começou a circular também no setor de eventos. O primeiro festival foi realizado em 2005 no Brooklyn, Nova York, nos Estados Unidos, contou com a presença de bandas como *Cipher*, *Apollo Heights* e *Ninjasnik*. O Afropunk ficou conhecido por apresentar artistas de diversos gêneros musicais como rock e punk, gêneros centrais na narrativa do filme, mas abrindo também para soul, hip-hop e a música eletrônica. Hoje em dia, o festival conta com rol grande de artistas que se apresentaram em seus palcos, incluindo nomes como Erykah Badu, Janelle Monáe, Grace Jones, Lenny Kravitz, Lianne La Havas, Gary Clark Jr. e Solange. É possível dizer que, hoje, o Afropunk é um dos principais eventos de celebração da cultura negra e de sua diversidade musical, oferecendo uma importante plataforma para artistas negros de várias partes do mundo. Sendo assim, desde 2005, o festival tem crescido em popularidade e se espalhou para outras cidades, incluindo Paris, Londres, Johannesburgo, Minneapolis, Miami e, agora, Salvador⁸.

É justamente essa expansão do festival Afropunk que nos chama a atenção para uma geopolítica pautada ainda em grande parte em países do Norte Global, como Estados Unidos, França e Inglaterra, mas que parece apontar para desdobramentos da diáspora e, por que não, criatividade negra. Por exemplo, a escolha por cidades como Johannesburgo, a maior cidade da África do Sul, e Salvador, no Brasil, não é aleatória. Falando em específico da capital do estado

⁷ Ver: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/noticia/2022/11/afropunk-bahia-sera-transmitido-pela-tv-globo-e-pelo-multishow.ghtml>. Acesso em: 7 abr. 2023.

⁸ É importante ressaltar que no ano de 2021 houve uma primeira versão do Afropunk Brasil, em uma versão tímida — comparada a de 2022 — em decorrência das limitações impostas pelo isolamento social da pandemia de Covid-19. Mais detalhes podem ser acessados em www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/afropunk-bahia-2022-o-maior-festival-de-cultura-negra-do-mundo/. Acesso em: 7 mar. 2023.

da Bahia, conhecida como o território da maior comunidade negra fora da África, a capital baiana exerce um importante papel na conformação do festival, assim como desvela, também, dinâmicas raciais complexas. Inclusive visualizar na atualidade Salvador ostentando o slogan estatal de *Capital Afro* vem de uma construção longa.

Salvador é frequentemente apresentada como Roma Negra, cidade mais negra fora da África, ou outras expressões que destacam a numerosa população negra da cidade. Formada por aproximadamente 2,4 milhões de pessoas de um total de cerca de 2,9 milhões, ou seja, 82% da população, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Dentro desse contexto populacional e diante da percepção de que há um crescimento das práticas musicais que relacionam a música Pop e o ativismo negro, surge a inquietação para pensar como tem sido construída a relação entre a cidade e essas práticas (Argôlo, 2021, p. 9).

Em 1920, por exemplo, há os primeiros registros da expressão “Roma Negra’ cunhada pela famosa Babalorixá Mãe Aninha⁹ - fundadora do Terreiro Ilê Axé Apó Afonjá - ao se referir a urbe como centro difusor da religião de matriz africana no Brasil” (Silva, 2018, p. 7, grifo no original). A terminologia começou a se espalhar através de escritores como Jorge Amado, falas de Gilberto Gil, como também passou a habitar canções como *Reconvexo*, de Caetano Veloso: *Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra*. A partir da década de 1990, houve a consolidação da *Roma Negra* ao criar produtos e destinos com fins de congregar cultura, turismo e lazer.

Nesse processo a imagem Roma Negra desligou-se diretamente com o candomblé e passou a ser conectada aos fluxos festivos da negritude soteropolitana vendida nos cartões-postais e folhetos turísticos: “o caminhar pelas ruas do Pelô, as delícias vendidas pelas baianas de acarajé, as festas de largo, as lavagens de escadarias, ao carnaval do Ilê Ayê e dos outros blocos afro [...] numa apropriação estética dessa imagem própria para o consumo fácil” (Portela, 2008 *apud* Silva, 2018, p. 14).

Vale notar que parte dessa construção é acionada, também, através de reconhecimento político da relevância musical da cidade — inclusive sendo reconhecida em 2016 como uma *Cidade da Música* pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

⁹ “Mãe Aninha, além de ter sido um ícone do candomblé no Brasil, era possuidora de um vasto conhecimento da cultura africana e professava o credo católico. Foi Priora das Irmandades do Senhor Bom Jesus dos Martírios e de Nossa Senhora do Rosário, Provedora Perpétua de Nossa Senhora da Boa Morte, da Barroquinha e Irmã Remida da Irmandade de São Benedito, nas Quintas” (Silva, 2018, p. 9).

(Unesco), (Herschmann; Fernandes, 2018) — e um diálogo com a música pop global. Aqui, podemos pensar, a atenção que o bairro do Pelourinho, em Salvador, ganhou após o sucesso midiático do Olodum, principalmente após a participação em videoclipes de artistas estadunidenses como Michael Jackson e Paul Simon (Argôlo, 2021), bem como, a grande cobertura midiática com a visita mais recente da cantora Beyoncé à cidade para o lançamento de seu novo filme concerto, em 2023.

Sem trazer o show, a artista veio para apaziguar os ânimos de seus devotos e oficializar a estreia do documentário da turnê nos cinemas daqui, em evento fechado para convidados no Centro de Convenções de Salvador. Não só sua presença pegou o público desprevenido, porém, como também a escolha de local, fugindo do eixo genérico entre Rio de Janeiro e São Paulo, tradicionalmente frequentado por artistas internacionais que vêm ao país. A escolha, no entanto, não é tão inesperada para quem acompanha seu trabalho. (Gelli, 2023)

Voltando ao Afropunk, outro ponto de destaque visualizado durante o período do evento, é a atmosfera percebida em torno do festival. Dois dias antes de iniciar a maratona de shows, ficamos em um hotel localizado no bairro Pelourinho — com o intuito de desfrutar o bairro. No primeiro dia do Afropunk mudamos de hotel para uma região vizinha ao centro de Exposições (local dos shows). Curiosamente, três pessoas que estavam no mesmo hotel no Pelourinho ao nos ver fazendo o *checkout* e com malas prontas, comentaram: *pensei que tivesse vindo para o Afropunk*. O mesmo ocorreu no nosso voo de volta. Ao nosso lado havia duas pessoas negras, que também foram ao Afropunk, ostentando ecobags temáticas do encontro.

Comparativamente, temos a sensação de que o marketing do *Rock In Rio*, com a frase *Eu fui*”, ao lado da logomarca do famoso evento carioca é totalmente dispensável nesta atmosfera negra do Afropunk em Salvador. São várias as confluências em que o protagonismo negro se sobressai, inclusive na cobertura midiática do evento¹⁰.

Considerar, então, os processos de escuta conexa implica reconhecer vários destes aspectos e conexões que são revelados pelo ato de ouvir música. Aqui, consideramos que a música, muito mais que um produto que se esgota em si mesmo, é um importante articulador e/ou mediador cultural, um gatilho de conexões entre artistas, produtores, ouvintes,

¹⁰ Como citado anteriormente, a organização do evento disponibilizou o endereço: www.afropunkbahia.photos.live/ com registros em alta resolução voltada somente para o público frequentador do Afropunk, incluindo ferramenta avançada de busca a partir de *selfies*.

tecnologias e plataformas de distribuição e consumo, bem como territórios que formatam e possibilitam essas escutas musicais. Analisar esses processos e produtos musicais a partir do engajamento da escuta conexa tem gerado discussões interessantes sobre diferentes tópicos, como agenciamentos tecnológicos em *playlists* através das práticas de *pre-save* (Pires; Janotti Jr., 2022), a relação entre corpo e música (Janotti Jr.; Queiroz, 2021; Janotti Jr.; Queiroz; Pires, 2022), questões raciais na construção da imagem midiática de artistas (Queiroz, 2024) e práticas performativas interseccionais e acionamentos do corpo na escuta (e dança) do funk (Tenório, 2021).

O debate em torno da escuta musical tem uma história longa. Ao invés de reviver debates sobre a fenomenologia da audição (Schaeffer; North; Dack, 2017), o objetivo deste trabalho é explorar práticas de escuta musical a partir de sua narrativização. Para isso, partimos do pressuposto que a escuta musical, conforme a definição de Kassabian (2013), é um processo de conexão entre tecnologias e corpos humanos que são moldados por experiências e sons musicais. A noção de escuta conexa (Janotti Jr., 2020; Janotti Jr.; Queiroz; Pires, 2023) amplia essa compreensão e propõe que os atos de audição sejam entendidos como narrativas de consumo musical, levando em consideração tanto aspectos mais amplos das culturas midiáticas contemporâneas, quanto as tecnologias e mediações que moldam o consumo de produtos musicais em ambientes digitais.

Mas por que mantermos a ideia de *escuta*, uma vez que se parte do reconhecimento dos aspectos narrativos e sinestésicos presentes no consumo musical? Bem, nosso pressuposto é de que, ao longo da história da música gravada, expressões ditas *não-musicais* foram abalizadas a partir do universo da música e incorporadas como parte dos processos de escuta musical. Nesse contexto, adicionar às dimensões da escuta as ideias de narrativa, territorialidade e conectividade nos permite incorporar aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de consumo musical quanto os engajamentos heterogêneos que integram música, videocliques, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias, quiprocós nas redes sociais e modos de acesso aos conteúdos em streaming através dos aplicativos das plataformas digitais, sem desconsiderar as corporeidades que perpassam os feitos estéticos e tecnológicos do ecossistema de mídias de conectividade (Janotti Jr.; Queiroz; Pires, 2023, p. 18).

Pensar os territórios dentro do escopo da escuta musical é fundamental. Afinal, são camadas de significado essenciais para compreender a música ao vivo contemporânea (Pires, 2018). É difícil entender um show em sua totalidade sem considerar o território em que acontece. As redes que se formam em torno de shows ao vivo dependem da espacialidade que define as relações, associações e escutas construídas. O território, mais do que apenas um espaço abstrato onde a música acontece, é um agente que constrói os concertos, apresenta desafios, limitações, simbolismos e oferece possibilidades e potencialidades para a música.

Partimos de um entendimento do território proposto por Santos (2002), como um espaço socialmente produzido, resultado da ação de diversos atores em uma determinada área geográfica. Dessa forma, o território se configura como um conceito complexo, permeado por relações sociais, políticas, econômicas e culturais. O resultado de uma construção histórica e está em constante transformação, refletindo as mudanças nas dinâmicas sociais e econômicas que ocorrem em uma determinada região.

Esse entendimento diz muito sobre construções territoriais em um contexto de mobilidade e grande fluxo de práticas culturais digitais na contemporaneidade. O território, de uma forma ou de outra, nos permite manter *os pés no chão* em um cenário cada vez mais permeado pela virtualidade. É fundamental entender que os modos como nos relacionamos, criamos territórios e moldamos nossas práticas culturais estão interligados e não devem ser analisados de forma isolada. A construção de territórios é uma maneira fundamental de experienciar o mundo e, portanto, não devemos negligenciá-la nas análises do universo da música.

Quando o caos ameaça, cumpre traçar um território transportável e pneumático. Em face de tamanha mobilidade, buscamos estabelecer um mínimo de estabilidade, procurando circunscrever territórios a nossa volta. [...] Esse atual paradigma pode ser pensado a partir das mídias sonoras e dos aparatos tecnológicos que são espécies de fábricas ambulantes, de territórios móveis. Cada vez mais, a portabilidade desses meios e equipamentos tem se difundido, criando territórios portáteis, que nos acompanham em muitos aspectos da vida, como meios de criar uma zona temporária de segurança em momentos de solidão, ansiedade, medo ou pavor, espera, monotonia (Obici, 2008, p. 87-88).

A partir dessa perspectiva de Obici (2008), podemos pensar que *ocupar musicalmente* territórios é uma forma de organizar vivências e mundos possíveis. Assim, nos termos do autor,

poderíamos dizer que sua noção de território sonoro é tão importante quanto os modos de produção e consumo da música ao vivo, sendo parte integrante e fundamental desses processos. Pode-se afirmar que essas construções territoriais, como universos coletivamente criados, podem ter redefinido algumas táticas de artistas, produtores e fãs no que se refere à distribuição e fruição da música ao vivo contemporânea, já que essas territorialidades têm alterado os próprios territórios onde esses shows são realizados.

Em um caso recente, que pode servir para ilustrar essa discussão, foi a transmissão do show do rapper estadunidense Kendrick Lamar através da plataforma *Amazon Prime Video*¹¹ (Pires, 2023). Além da transmissão ao vivo por *streaming*, foram promovidos eventos em diversas cidades do mundo para proporcionar uma outra experiência audiovisual da performance. As cidades escolhidas incluíam Nova York, bairro do Brooklyn, nos Estados Unidos, Accra em Gana, Paris, na França, e Rio de Janeiro. No Brasil, o evento foi realizado no Viaduto de Madureira, na Zona Norte, no Rio de Janeiro. As cidades escolhidas tinham em comum forte presença da cultura negra, como no caso de Madureira, que é considerado um importante polo para compreensão dos bailes e da cena black na cidade, conforme apontado por Oliveira (2018).

Nesse contexto, vale notar como esses processos denotam não apenas um agenciamento afetivo dos territórios das cidades, mas também a construção desses afetos através da música em suas diversas materialidades. A ideia de territorialidades sônico-musicais (Herschmann, 2018; Herschmann; Fernandes, 2011) possibilita conceber esses territórios, sejam temporários ou não, a partir das práticas cotidianas (Certeau, 2008) e das sociabilidades urbanas.

Contudo, poder-se-ia argumentar que são casos de agenciamentos que, sem dúvida, promovem territorialidades sônico-musicais, as quais ressignificam (temporariamente e/ou com regularidade) a cidade [...]. Nestas territorialidades se “compartilha uma intensa experiência sensível e estética” [...] e se constroem identidades e sociabilidades que gravitam em torno da música e modificam o ritmo e o cotidiano urbano: seja no plano físico (com resultados significativos culturais, econômicos e sociais) ou do imaginário urbano (Herschmann, 2018, p. 131).

¹¹ Ver: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/kendrick-lamar-big-steppers-tour-livestream-amazon-1234613395/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

Acreditamos, também, que a noção de territorialidades narrativas, proposta por Iqani e Resende (2019), pode trazer excelente contribuição, nos modos como podemos pensar a dimensão territorial nos estudos da música ao vivo, a partir da escuta conexa e sua narrativização. Os autores destacam que as narrativas são forma de conexão entre diferentes comunidades e lugares geográficos, proporcionando uma experiência compartilhada. São capazes de transcender as fronteiras físicas e políticas, criando rede de significados e valores que conecta as pessoas em diferentes partes do mundo. Nessa perspectiva, as narrativas são entendidas como forma de produzir e reproduzir as territorialidades, ou seja, as formas pelas quais as pessoas se relacionam com o espaço e constroem suas identidades culturais.

Embora seja uma discussão importante para se pensar os percursos como construímos nossos modos de consumir a música, consideramos que os conceitos elencados aqui contemplam parte da complexidade agenciada pelo Afropunk. Mesmo tratando-se de um evento que dialoga com certos modelos standardizados e práticas produtivas e midiáticas de festivais de música, o modo como o território da cidade de Salvador e o próprio festival são agenciados requer atenção às dinâmicas raciais que constituem um traço marcante e distintivo do evento.

Sendo assim, queremos propor que a escuta conexa no Afropunk Bahia passa pelo entendimento do local onde acontece e que ela constrói e é construída, simultaneamente, através da negociação constante com as territorialidades narrativas, automeada pela organização do evento por *aquilombamento*. Por essa perspectiva, o entendimento de território (Santos, 2002) e de territorialidades (Haesbaert, 2014) é amplificado ao incluir especificamente o recorte racial, abrindo margens, inclusive, para outros modos de inclusão afrodiaspórica em que se rompe com uma estética e ética da política binária biologizante da cultura ocidentalizada. Não se trata, aqui de pensar as vivências e os mundos criados a partir da música ao vivo durante o festival de maneira isolada, mas como a música e o território aparecem como elementos importantes da formação do Afropunk Bahia e, como o *press release* do evento menciona, seu quilombo (Afropunk, 2022).

Mesmo dialogando com Santos (2002) e a construção territorial a partir do social, ressaltamos a perspectiva de Sodré (2017) ao entender a comunidade-terreiro do candomblé como espaço de comunica o intergeracional e de transmissão de conhecimento.

A comunidade litúrgica nagô (o egbé), o ‘terreiro de candomblé’ é a organização responsável por um tipo de visibilidade, portanto, por aquilo que transforma em existente um suposto inexistente ou algo socialmente conotado como de fraca intensidade existencial (Sodré, 2017, p. 100, grifo no original).

O autor também complementa essa expectativa ampliando o olhar dos terreiros de maneira metonímica: “a localização é a necessidade de construir lugares simbolicamente significativos onde seja visível a capacidade das pessoas de prescrever o seu próprio destino” (Sodré, 2017, p. 100). Nosso raciocínio aqui parte exatamente desses pressupostos espacializados, uma territorialidade, onde há uma certa organização dentro de uma perspectiva de visibilidade para a população negra. Diferentemente da noção de *quilombo*, como descreveremos mais detalhadamente no próximo tópico, podemos dizer que o público presente no Afropunk tende a acionar *terreitoriedade*, ou seja, *terreitoriedade de terreiro*. Numa espécie de gira, ou seja, repleta de pessoas negras como em um terreiro, onde estão/são suspensas, ao menos, momentaneamente movimentos de exclusão, o Parque de Exposições de Salvador (BA) transforma-se no palco do evento onde a espacialidade configura negociações sociais onde a demarcação étnica-racial, negra, tem mais voz e destaque.

2 Aquilombamentos, tecnologias ancestrais e considerações (quase) finais

Derivado do termo *Quilombo*, o verbo *aquilombar* apresenta em seu significado relação direta com a *tecnologia ancestral* da organização social e cultural, como podemos visualizar no importante Quilombo de Palmares, localizado atualmente na Serra da Barriga, no município de União dos Palmares, no estado de Alagoas.

Tendo essa perspectiva como ponto de partida, podemos pensar em uma forma de atualização da terminologia, também apontada por Nascimento (2019). Para o autor faz-se necessário repensar o *quilombismo* como estratégia de enfrentamento. Diferentemente do pensamento reducionista em pôr o quilombo como lugar de pessoas escravizadas fugidas, Nascimento (2019) aponta o quilombo como “reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” (Nascimento, 2019, p. 289).

Enquanto isso, para Nascimento (2006), o quilombo tem conotação ideológica, como também se configura como berço de um sistema alternativo que busca um modelo capaz de

reforçar a identidade étnica. O termo *quilombismo* cunhado por Abdias Nascimento (2019) e o termo *aquilombamento*, utilizado por Beatriz Nascimento (2006), não são sinônimos, mesmo porque o termo de Abdias apresenta um espectro político ampliado ao reivindicar uma organização a partir dos afro-brasileiros. No entanto, tanto um quanto o outro, têm o mesmo objetivo: união negra.

O termo quilombo é, inclusive, parte da maneira como o Afropunk Bahia se constrói midiaticamente. No *release* oficial do evento, disponibilizado no *site* do festival, descreveram: “O quilombo AFROPUNK Bahia é o lugar onde o nosso povo se expressa no ritmo e no rastro da nossa diáspora em um ato radical de autoamor: formar a roda dos pretos na cidade mais negra fora da África” (Afropunk, 2022, s.p). No texto publicado pela *Folha de S.Paulo*, de autoria de Guilherme Dias, reverbera a mesma ideia:

O que os pretos fariam se não tivessem que se preocupar com o racismo? Desfilariam com roupas dignas do reino de Wakanda, sorririam uns para os outros, dançariam, conectariam-se com novas referências, sem esquecer da ancestralidade vinda da diáspora africana. Neste fim de semana (25 e 26), depois de um longa espera, o Afropunk Bahia vai acontecer em sua plenitude, transformando-se num quilombo ambulante e do futuro, onde cada jovem preto ou preta pode ser mais um, sem medo de ser quem é, viabilizando toda a sua potência (Dias, 2022, s.p).

Através dessa mesma linha de raciocínio, optamos por pensar o Afropunk Bahia como uma *tecnologia ancestral* (Silva, 2022), a partir da sua proposta e materialização corporificada próximo ao posto pela organização de *aquilombamento* e por realizar esses movimentos de atualização em seus dispositivos de resistência para inspirar uma “apropriação estratégica dos instrumentos culturais para imaginar um devir negro” (Souto, 2021, p. 144). Outro exemplo, que vale menção, é o da festa Batekoo, criada por dois jovens produtores negros em Salvador, no ano de 2014, descrita por Oliveira (2022) como um palco de performatividades negras, de gênero e sexualidades. Na festa, segundo a autora, “é possível perceber a manifestação de estéticas afrodiáspóricas marginais e subalternizadas [...] de identidades e corporalidades com base em um estilo negro, periférico e subversivo” (Oliveira, 2022, p. 2).

Então, se pensarmos os aquilombamentos como uma união negra com determinadas ressignificações e apropriações estéticas para imaginarmos uma *terreitorialidade* calcada no

recorte racial, logicamente a perspectiva das *tecnologias ancestrais* surge, assim, como um dispositivo de enfrentamento ao *status quo* e, ao mesmo tempo, isso sim, bem fundamental para a cultura negra, como uma espécie de vetor de conexão e de projeção com firmes bases na *alacridade*.

Articulando duas noções espaciais, tanto o *quilombo* quanto a *terreitorialidade*, neste trabalho visualizamos o evento em si mais próximo de um *terreitório*, do que propriamente um *quilombo*. Este último, por sua vez, caracterizado por laços afetivos duradouros, autosustentabilidade, normalmente reivindicando territorialidade com fronteiras definidas para sua melhor dinâmica

Por essa perspectiva, dialogamos diretamente com o pensamento de Silva (2022) com suas *Tecnologias ancestrais de produção de infinito*. Para a autora a perspectiva de *tecnologia ancestral* é uma espécie de enredamento narrativo infinitamente maior do que nosso alcance possa imaginar. Em outras palavras, é uma tessitura trabalhada para nos lembrar do futuro — a partir do legado da ancestralidade — ao nos motivar nas ações atuais para dar base para que quem vier depois de nós possa modificar os passos adiante.

É um complexo emaranhado de subjetividades, às vezes invisível, por vezes explícito, em que o *ethos* negro ajuda a impulsionar comportamentos na direção da festividade, alegria, ironia, enfim, em direção a sentimentos e posturas ativas no modo de acionamento, seja do ponto de vista coletivo, como em um terreiro, seja no modo individual de enfrentamentos à dura rotina.

São as tecnologias ancestrais de produção de infinito que nos permitiram chegar até aqui. A reinvenção que os nossos ancestrais e as nossas ancestrais fizeram da vida que tiveram nesse solo em que não escolheram estar, aqui e em toda a diáspora. E a gente é depositária e repositório dessas tecnologias. O infinito é o sonho, a alegria, o encanto que possibilitam que a gente contraponha a morte. O contrário da morte é o encanto. Então é imperativo, a despeito da morte que nos impõe. Faz parte da luta contra a morte alimentar a alegria, manter acesa a chama do encanto, a chama do sonho, a chama da crença de que existe uma coisa que justifica a existência da humanidade, que nos justifica como seres humanos (Silva, 2020, s.p.).

Como podemos observar a perspectiva de Cidinha das *tecnologias ancestrais*, também, dialoga, assim entendemos, com o conceito de *Alacridade*, apresentado por Muniz Sodré

(2017). A alacridade, a partir do pensamento nagô, é uma protodisposição que gera tonalidades afetivas e, logicamente, estados de ânimos, assim, podemos afirmar, a partir de Sodré (2017), que a alacridade entendida como “ponto de existência” é uma “regência afetiva que propicia essa margem dentro de um contexto social marcado há séculos pela continuidade das políticas de servidão” (Sodré, 2017, p. 24).

É a alacridade singular e concreta (e não um abstrato amor universal) que norteia a prática litúrgica da Arkhé negra. É algo paradoxalmente sério — pode modular-se em sensualidade e contenção — por ser a condição de possibilidade da comunicação, da prolação da palavra. E essa não se descola jamais da ação, ou seja, o indivíduo não é conduzido por abstrações, mas por signos ou palavras que induzem à ação. É imprescindível o concurso do poder-fazer, da potência de realização em que consiste o axé. Mas diferentemente da felicidade buscada como um fim pela subjetividade do sujeito desejante, a alacridade transcende o querer ser feliz, pois não resulta de moções internas passivas, do arrebatamento cego do desejo, e sim do arrebatamento que corresponde a uma pulsão. Uma vez convicto de ter agido ao encontro da pulsão sem o ressentimento da incompletude ou da falta, o indivíduo sente-se pleno e uno com o objeto ou com o real, liberando-se momentaneamente de qualquer álubi intelectual e assim vivenciando a alacridade (Sodré, 2017, p. 151).

Por esses entendimentos, temos assim descrito até aqui um percurso epistêmico em que as territorialidades em torno do Afropunk Bahia, sendo realizado geopoliticamente em Salvador, cidade estratégica para a cultura afrodiáspórica transatlântica, potencializam e reconfiguram as perspectivas negras, ou seja, são capazes de amplificar os corpos-políticos negros proporcionando, no evento de shows e do *aovivismo* (Pires, 2023), uma plataforma estética-midiática *terreitoralizada*, ou seja, como abordamos anteriormente, é diversa em sua composição de corpos e distante das categorizações estanques e de rótulos excludentes. Tal como a composição simbólica de poder dos territórios, ser permeado pela *alacridade* (Sodré, 2017), faz, ao menos momentaneamente e na narrativa além dos espaços físicos, do Afropunk um *terreitório*, como uma das suas principais características.

Por outro lado, devemos também ressaltar que a união negra, mesmo de forma fugaz e volátil, como podemos detectar em eventos anuais desse porte, habita outra esfera política e ética. Mesmo configurando-se em um espaço privado, com ingressos com preços que variam entre R\$ 85,00 (oitenta e cinco reais) — um único dia, ingresso meia estudante na Arena — e

R\$ 697 (seiscentos e noventa e sete reais) — passaporte para dois dias de evento, inteira no *lounge*¹². Mesmo tendo segregações espaciais, a partir do poder aquisitivo com preços distintos ao utilizar *cercadinhos*, para priorizar o público do *lounge*.

E, ciente da dificuldade de locomoção, pois o Parque de Exposição está localizado em uma área mais próxima do aeroporto da cidade do que a maioria dos bairros da cidade de Salvador, ainda há barreiras extras ao detectarmos, por exemplo, a ausência de uma rede transporte público eficiente — o metrô não estava disponível ao final dos shows, como também, não se disponibilizavam ônibus. O meio de transporte era majoritariamente dependente de carros próprios e de serviços de transporte por aplicativo (Uber e 99, os principais). Sair do Parque de Exposição é uma aventura tensa para quem não tem aporte financeiro minimamente confortável levando em consideração o alto preço das viagens em decorrência dos preços dinâmicos das plataformas (Uber e 99).

Um outro fator identificado nas redes sociais e em conversas com frequentadores(as) do Afropunk foi a imposição social de ter um look trabalhado em seus mínimos detalhes. Chega a ser comum o discurso em abdicar a ida ao Afropunk por não ter tido dinheiro e/ou tempo para se pensar em um figurino a altura do que se pretende e é almejado por boa parte do público. Curioso foi observar em postagem no Instagram oficial do Afropunk¹³, justificativa da organização na tentativa de amenizar o efeito colateral que este jogo estético começava a tecer nas pessoas como efeito colateral social imperativo.

De toda forma, o poder/ possibilidade de estar junto em uma territorialidade álcree, minimamente segura de violências raciais funciona aqui como uma regência afetiva. Fortalece-se laços, amplifica-se a noção do *eu-negro* no mundo branco e, ainda por cima, impulsionado ou não pelo *slogan* do evento, rompe-se com a binariedade estética comum na sociedade ao abraçar politicamente corpos outros.

¹² Dados colhidos no site da Sympla, responsável pela venda de ingressos, em agosto de 2023. *Lounge* ambiente sofisticado e acolhedor.

¹³ A postagem foi realizada um mês antes do evento, e diz: *Qual o look para ir pro AFROPUNK?* é uma das perguntas mais feitas pelo público do AFRY. Desde que o festival é anunciado, muita gente já começa a arquitetar com qual roupa vai desfilar no nosso #BlackCarpet. E isso é muito legal de ver! Porém, a gente veio aqui pra dar uma palavrinha rápida sobre a verdadeira essência do #AFROPUNK: ser VOCÊ! Independente da roupa, do acessório ou do cabelo, o LOOK CERTO para o nosso festival precisa ser um que você se sinta bem, não importa o que os outros pensem. O AFRY é sobre identidade" [...]. Disponível em <https://encurtador.com.br/23eLz>. Acesso em: 12 nov. 2024.

Ao observar atentamente a estrutura e a disposição dos espaços do Afropunk Bahia, dividida basicamente em arena (espaço para o público em geral) e a área *Lounge* (com espaço destinado a um público menor e com acesso exclusivo para banheiros e área da praça de alimentação totalmente coberta), temos uma sensação paradoxal de poder político em ocupar um espaço e desfilar com segurança e orgulho afro em um evento do mesmo porte dos grandes festivais do Brasil e do mundo, no entanto, também presenciamos, mais uma vez, a segregação a partir do recorte financeiro, das dificuldades de locomoção, como também, o imperativo social de ostentar um look único e exclusivo para os dois dias de festa, ocasiona um efeito colateral de distanciamento materializando assim obstáculos, quando não acarreta em bolsões de autoexclusão.

O Afropunk Bahia, mesmo portando-se de maneira inclusiva, tanto na construção narrativa quanto na disposição dos seus espaços e de suporte, acaba por fortalecer a comunidade negra, e, por consequência, reconfigura territórios. Visualizamos o Afropunk Bahia como um recorte muito bem executado dos grandes eventos mundiais, automeado pela organização de um aquilombamento. O evento também se aproxima do que visualizamos como um possível *terreirão*, onde destaca-se a alacridade da festa e da partilha estética.

No entanto, mesmo cientes da contradição aportada no poderio financeiro de um evento desse porte e da segregação espacial existente, da dificuldade de locomoção, bem como, seus efeitos colaterais a partir da estética adotada por boa parte do público, concluímos, sob o eco das palavras de Sueli Carneiro em entrevista ao podcast *Mano a Mano*, do Spotify: “Como o racismo é extremamente complexo e capilarizado toda e qualquer forma de combatê-lo, sempre será bem-vinda” (Mano a mano, 2022).

Referências

AFROPUNK. Afropunk Bahia. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://afropunk.com/festival/bahia/>. Acesso em: 19 abr. 2023.

ARGÔLO, M. P. *Pop Negro SSA: cenas musicais, cultura pop e negritude*. Salvador (BA): Marcelo Argôlo, 2021.

BARROS, R. L. de. *Distortion and Subversion: Punk Rock Music and the Protests for Free Public Transportation in Brazil (1996-2011)*. [S.l.] Liverpool University Press, 2022.

CERTEAU, M. de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. 15. Ed. Petropolis: Vozes, 2008.

DIAS, G. Afropunk é quilombo ambulante onde pretos podem ser quem são sem medo. *Folha de S.Paulo*. Salvador, 24 nov. 2022. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/blogs/guia-negro/2022/11/afropunk-e-quilombo-ambulante-onde-pretos-podem-ser-quem-sao-sem-medo.shtml. Acesso em: 15 ago. 2023.

GELLI, T. A relação afetiva de Beyoncé com a Bahia, onde pousou de surpresa. *Veja*, 22 dez. 2023.

HAESBAERT, R. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HERSCHMANN, M. Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais). *Logos*, Rio de Janeiro, v. 25, p. 124-137, 2018. DOI: <https://doi.org/10.12957/logos.2018.35696>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/35696>. Acesso em: 19 abr. 2023.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Territorialidades Sônicas e resignificação de espaços do Rio de Janeiro. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 18, p. 6-17, 2011. DOI: <https://doi.org/10.12957/logos.2011.2288>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/2288>. Acesso em: 19 jul. 2024.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. Um debate relevante envolvendo ideias fora do lugar? In: FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. (Eds.). *Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2018. p. 7-15.

IQANI, M.; RESENDE, F. (ed.). *Media and the Global South: Narrative Territorialities, Cross-Cultural Currents*. 1. ed. [S. l.]: Routledge India, 2019.

JANOTTI JR., J. *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

JANOTTI JR., J.; QUEIROZ, T. Deixa a gira girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. *Galáxia*, São Paulo, n. 46, p. e50973, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202150973>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/50973>. Acesso em: 15 ago. 2023.

JANOTTI JR., J.; QUEIROZ, T.; PIRES, V. Um Corpo Rexistente: a gira poética de Giovani Cidreira. *Revista Trilhos*, Santo Amaro, v. 3, n. 1, p. 174-193, 17 nov. 2022. Disponível em: <https://revistatrilhos.com/home/index.php/trilhos/article/view/93>. Acesso em: 20 ago. 2023.

JANOTTI JR., J.; QUEIROZ, T.; PIRES, V. *Deixa a gira girar: corporeidades musicais em tempos de escuta conexa*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.

KASSABIAN, A. *Ubiquitous listening: affect, attention, and distributed subjectivity*. Berkeley: University of California Press, 2013.

- MANO A MANO: Mano Brown. Entrevistadores: Mano Brown, Semaya Oliveira. Entrevistada: Sueli Carneiro. [S. l.]: Spotify, maio 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrmog0RkUnCPr?si=1cce47290f0a4085>. Acesso em: 16 ago. 2023.
- MOURA, C. *Quilombos: resistência ao escravismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2020.
- NASCIMENTO, A. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTIS, A. *Eu sou Atlântica*. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006. p. 117-125.
- O'HARA, C. *A Filosofia Do Punk - Mais Do Que Barulho*. [s.l.] Radical Livros, 2005.
- OBICI, G. L. *Condições de escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- OLIVEIRA, L. X. *A cena musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- OLIVEIRA, L. X. Bata o seu koo: corpo, gênero e performances de racialidade em uma festa negra LGBTQIA+. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 29, p. e42438, 2022. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2022.1.42438>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/42438>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- PIRES, V. Salas de estar como territórios sonoros: considerando outras territorialidades da música ao vivo. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 138-153, 2018. DOI: <https://doi.org/10.12957/logos.2018.35645>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/35645>. Acesso em: 18 jul 2024.
- PIRES, V. O tempo da escuta musical: o ao vivo na música a partir da dimensão temporal da escuta conexa. *InTexto*, Porto Alegre, v. 55, p. 1-20, 2023. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583.55.130524>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/130524>. Acesso em: 18 julho 2024.
- PIRES, V.; JANOTTI JR., J. "Listening is everything": percursos de escuta conexa nas articulações entre playlists, pre-saves e recomendações musicais no Spotify. *Culturas Midiáticas*, João Pessoa, v. 16, p. 171-188, 13 dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.2763-9398.2022v16n.60663>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/60663>. Acesso em: jul. 2024.
- QUEIROZ, T. Teresa Cristina e suas lives - sobre modos de ver e tornar-se negra. *Revista da ABPN*, Curitiba, v. 15, n. 43, p. 196-216, 2024. DOI: [10.31418/2177-2770.2024.v.15.n.43](https://doi.org/10.31418/2177-2770.2024.v.15.n.43). Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1476>. Acesso em: 5 jul. 2024.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SCHAEFFER, P.; NORTH, C.; DACK, J. *Treatise on musical objects: essays across disciplines*. Oakland, California: University of California Press, 2017.

SILVA, C. Des-embranquecendo a cidade convida: Cidinha da Silva. Entrevista. *Terra Preta Cidade*. [S. l.], 24 jun. 2020. Disponível em: <https://terrapretacidade.medium.com/des-embranquecendo-a-cidade-convida-cidinha-da-silva-13e84d18843a>. Acesso em: 14 ago. 2023.

SILVA, C. *Tecnologias ancestrais de produção de infinito*. Goiânia: Martelo, 2022.

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

SODRÉ, M. *O fascismo da cor*. Petrópolis: Vozes, 2023.

SOUTO, S. É tempo de aquilombar: da tecnologia ancestral à produção cultural contemporânea. *Políticas Culturais Em Revista*, Salvador, v. 14, n. 2, p. 142-159, 2021. DOI: <https://doi.org/10.9771/pcr.v14i2.44151>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/44151>. Acesso em: 13 ago. 2023.

TENÓRIO, W. Senta a bunda: a bunda performática em videoclipes de funk como indicativo de disputas interseccionais e de gênero musical. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 44, 2021, evento virtual. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2021. v. 1. p. 1-15.

Tobias Arruda Queiroz - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

Doutor em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Comunicação, UFPE. Docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e Direitos Sociais e do curso de Jornalismo da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Autor de livros, entre eles: "*Você vai continuar vivendo da música? O mercado indie e suas estratégias discursivas* e *Pandemônios e notívagos - Decolonizando a cena rock no interior do Nordeste*."

E-mail: tobiasqueiroz@uern.br

Victor Pires - Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE). Docente na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Autor de livros, entre eles: *Rastros da Música ao vivo: dos palcos aos shows em sala de estar* e *Além do Pós-Rock: as cenas musicais contemporâneas e a nova música instrumental brasileira*.

E-mail: victor.pires@delmiro.ufal.br