

Encruzilhadas da música: temporalidades e territorialidades no álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água

*Musical Encruzilhadas: temporalities and territorialities in visual
album Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*

THIAGO EMANOEL FERREIRA

Instituição/Afiliação
Programa de Pós-Graduação
em Comunicação e Cultura
Contemporâneas (Póscom-UFBA)
País Brasil
Thiago Ferreira é doutor
em Comunicação e Cultura
Contemporâneas pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura Contemporâneas
(Póscom-UFBA). Pesquisador
associado ao Centro de Pesquisa em
Estudos Culturais e Transformações
na Comunicação (TRACC-UFBA).

DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

Instituição/Afiliação Programa
de Pós-Graduação em Comunicação
e Cultura Contemporâneas
(Póscom-UFBA)
Daniel Oliveira de Farias é
Doutorando do Programa de
Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura Contemporâneas da UFBA
e Bolsista CNPQ. Integrante do
Centro de Pesquisa em Estudos
Culturais e Transformações na
Comunicação - TRACC (<http://tracc-ufba.com.br/>).

RESUMO

Propomos, neste artigo, tomar a encruzilhada enquanto gesto teórico, político e de análise de processos e produtos comunicacionais relacionados à música. A encruzilhada permite que analisemos temporalidades e territorialidades de modo distinto às concepções dominantes modernas de tempo e território, ao enfatizar as multiplicidades e demandar a articulação e rearticulação de saberes não conformados pela colonialidade. Para isso, realizamos um breve exercício analítico colocando o álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água, da cantora e compositora baiana Luedji Luna, na encruza, invocando temporalidades e territorialidades em diálogo com o produto. Ao convocar a encruzilhada, colocamos ainda as nossas subjetividades enquanto autores no ebó, problematizando o fazer científico estabelecido na modernidade.

Palavras-chave: Encruzilhada;
temporalidades; territorialidades

ABSTRACT

In this article, we propose taking Encruzilhada as a theoretical, political, and analytical gesture for communicational processes and products analysis, in relation to music. Encruzilhada allows us to analyze temporalities and territorialities in a way different from time and territory dominant modern conceptions, by emphasizing the multiplicities and demanding articulation and re-articulation of knowledge not conformed by coloniality. For this, we carried out a short analytical exercise placing the visual album Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água by Bahian singer and composer Luedji Luna at the crossroads, invoking temporalities and territorialities in dialogue with the product. By summoning the crossroads, we still place our subjectivities as authors in the ebó, problematizing the scientific practice established in modernity.

Keywords: *Encruzilhada;*
temporalities; territorialities

CONVOCANDO OS CRUZOS

No universo da música, são frequentes afirmações que reforçam uma dimensão linear do tempo em relação ao surgimento de formatos, gêneros musicais e mudanças de práticas musicais nos territórios. Em uma incursão por sites de música e biografias dedicadas à história de artistas, de gêneros musicais ou mesmo em rodas de discussão, nos deparamos com discursos como “nova música brasileira”, “a música antes e depois dos Beatles”, “o samba e o jazz deram origem à bossa nova” ou o “o blues é o pai do rock”. Ao mesmo tempo, supostos ciclos^[1] ou linhas evolutivas^[2] são construídas e apresentadas como verdades sobre formatos industriais (o vinil, depois a fita cassete, o CD e as plataformas de streaming), categorias e gêneros musicais, deixando de lado as multiplicidades temporais das nossas experiências musicais, seja na relação com os próprios formatos, seja em suas vinculações com gêneros e territórios.

Considerando que as nossas relações com fenômenos culturais e musicais atravessam múltiplas experiências espaço-temporais, propomos, neste artigo, uma abordagem da noção de encruzilhada enquanto gesto/movimento teórico, político e analítico de compreensão de temporalidades e territorialidades relacionadas à música. Argumentamos que a encruzilhada, analítica e politicamente, permite entender conexões territoriais e temporais em processos comunicacionais e, paralelamente, problematizar e tensionar construções espaço-temporais da colonização e da modernidade conformadoras da linearidade e das lógicas causais e teleológicas que mencionamos acima. Além disso, nos leva a lançar o olhar para os fenômenos em suas inter-relações culturais, comunicacionais e políticas, enfatizando as aberturas, transgressões e transformações.

Realizamos um breve exercício analítico dedicado aos cruzos entre o álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, da cantora e compositora baiana Luedji Luna, e questões raciais, territorialidades e temporalidades na cidade de Salvador-BA, indicando as potencialidades desse gesto. Tecemos encruzilhadas em torno do produto, lançado pela artista em 2020, enfatizando matrizes e referências culturais (MARTÍN-BARBERO, 2015; FERREIRA, 2019) do álbum visual, como também as intersecções e as possibilidades de uma condição espiralar do tempo. Colocamos, assim, o gênero audiovisual que tem sido conhecido como álbum visual na encruzilhada não apenas entre outros formatos e gêneros, como o videoclipe e o álbum musical (DALLA VECCHIA, 2020), mas também com territorialidades e temporalidades a partir de questões raciais negras e de lutas antirracistas.

Em sua trajetória musical, Luedji articula subjetividades, deslocamentos espaciais^[3], redes de solidariedade, processos históricos, alianças políticas e antirracistas. Em seu perfil no Twitter^[4], apresenta-se também como curandeira - definição que se torna um importante elemento para apreensão de *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, o primeiro álbum visual de sua carreira (homônimo ao seu segundo álbum musical), lançado em 2020. O roteiro é de Luedji, escrito

em uma viagem ao Quênia, e a direção foi feita por Joyce Prado, artista e ativista com forte atuação no debate sobre questões étnico-raciais e na luta antirracista a partir do audiovisual - como diretora, roteirista e produtora. Nas canções, o álbum visual traz participações de diversas artistas, pesquisadoras, escritoras e ativistas. A escolha de abordar essa produção sintoniza-se com nossos horizontes de enfatizar a potência das territorialidades e multiplicidades temporais articuladas na relação com o gênero audiovisual reconhecido como álbum visual.

A luta contra o racismo, em sua trajetória, soma-se à afirmação das suas relações com os orixás e às religiões de matriz africana e afro-brasileira e os territórios da cidade de Salvador. Uma das suas canções mais ouvidas - Banho de Folhas - aborda uma história pessoal em que ela pedia proteção a Oxalá e percorria a cidade atrás de folhas para um banho. O videoclipe homônimo mostra esse percurso e a disputa de territorialidades a partir de enquadramentos que tensionam afetos e imaginários dominantes sobre a cidade ligados ao turismo, enfatizando, audiovisual e discursivamente, regiões associadas à resistência negra, como o Subúrbio Ferroviário e o Centro Histórico de Salvador (FARIAS, 2021). Destacamos que os próprios banhos de folhas, aludidos na música, são rituais de cura, proteção e abertura de caminhos para as religiões afro-brasileiras. Esse modo de abordar a cura, o candomblé, o racismo e discursos que se contrapõem à modernidade, é outra motivação para invocarmos o álbum visual para a encruza. É ele que nos invoca para ver outros modos de acionamento de territórios e tempos que não aqueles da linearidade e fechamento fronteiriço.

Sermos fãs da artista e soteropolitanos como ela são outros motivos para nossa escolha. Estamos deslocados de um pretense afastamento do “objeto” em análise. O álbum visual e a trajetória de Luedji não são apartados, reflexiva e analiticamente, das nossas disposições subjetivas e afetivas, também colocadas na encruzilhada. Somos atravessados pelas experiências históricas dos povos negros e indígenas que foram vilipendiados e tiveram seus saberes negados por uma ciência colonizada, branca e euromoderna que silencia qualquer outra possibilidade de conhecimento e escrita. Experiências de vidas de mulheres negras – assim como nossas mães, irmãs, tias, primas e parentes - que são colocadas em espaços subalternizados dentro de uma estrutura social racista e patriarcal.

■ QUAL É O TEMPO DA ENCRUZILHADA?

Diante do horizonte de compreender as múltiplas relações temporais entre formatos, gêneros audiovisuais e territórios, propomos a encruzilhada como um gesto teórico, político

e analítico a partir de um conjunto de pensadoras/es brasileiros (MÃE STELLA, 2012; SODRÉ, 2017; RUFINO, 2019) que a têm reivindicado do ponto de vista religioso, histórico e filosófico em diálogo com os saberes afrodiaspóricos e indígenas. Considerá-la desta maneira é central para que possamos reivindicar outros modos de pensar a comunicação e a cultura considerando os limites da colonização.

Nos dizeres de Mãe Stella de Oxóssi, ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, um dos mais conhecidos terreiros de Salvador, a encruzilhada “é um lugar de pausa, um momento parado no tempo, que leva à mudança de um estágio a outro ou, simplesmente, de uma situação a outra” (MÃE STELLA, 2012, s.p). Mãe Stella compreende que os cruzamentos dos elementos de espaços e temporalidades distintas – uma vez que entidades de diferentes lugares e épocas são convocadas para participar do ritual feito por pessoas naquele momento específico, que não é fechado nele mesmo – possibilitam a suspensão da linearidade temporal da modernidade. Segundo ela, portanto, a encruzilhada é um lugar que paralisa o tempo e que, mais do que isso, permite a transformação.

Suspendendo o tempo linear da modernidade, propomos pensar a encruzilhada em uma perspectiva espiralar. São os encantados que viveram ontem, mas que compreendem o presente e o futuro daqueles que os convocam. Devemos romper com a linearidade moderna que considera termos passado, presente e futuro dispostos em linha reta. Não nos parece fortuito que Exu/Èsù seja associado às encruzilhadas, uma vez que, como coloca a antropóloga Elbein dos Santos em Os Nagô e a Morte, é o “princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar” (ELBEIN DOS SANTOS, 2002, p. 131). Ou seja, ao passo que destaca as possibilidades múltiplas de diferença e movimento (SODRÉ, 2017), diz respeito também ao caráter dinâmico da vida, do tempo e da transformação, nas palavras de Sodré, “um dinamismo espaçotemporal” (2017, posição 274). Como afirma Rufino,

Exu nos possibilita pensar o presente de forma alargada, que nos permite também transgredir com a linearidade histórica que achata o presente (potência do ser e suas invenções em interação com o espírito do tempo) entre passado e futuro. Assim, passado, presente e futuro não passam de abstrações (RUFINO, 2019, posição 268).

A disputa e a abertura do tempo moderno, a superação dos constrangimentos da colonialidade e, sobretudo, a ênfase em uma perspectiva da transformação são algumas das preocupações que temos ao acionarmos a encruzilhada enquanto gesto teórico, político e analítico. A encruzilhada tecida aqui se situa nas relações entre formatos, gêneros audiovisuais e territórios. Buscamos entender as múltiplas temporalidades dessas interconexões em contraponto aos discursos de causa e consequência e de sucessão na descrição de fenômenos musicais. Nesse sentido, discutimos

e pomos na encruzilhada o álbum visual, entendido, além de um formato (MARTÍN-BARBERO, 2015), como gênero audiovisual atrelado à música, a partir da relação com temporalidades e territorialidades.

Cada vez mais difundido, o álbum visual vem ocupando um lugar importante no atual consumo musical. Embora *A Hard Day's Night*, do The Beatles, e *The Wall*, do Pink Floyd, possam ser considerados algumas das primeiras experimentações nos anos 1960-70, o gênero tem sido mais explorado nos últimos anos por artistas de diferentes países e associados a diversos gêneros musicais, a exemplo, no pop, de Beyoncé e os seus aclamados *Lemonade* e *Black Is King*, de Anitta em *Kisses*, e no rap, Kanye West com *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* e Baco Exu do Blues em *Bluesman*. Em matérias em sites de música e em trabalhos acadêmicos, o álbum visual é apresentado como uma interseção ou hibridismo dos formatos videocliques e álbum musical, agregando elementos estéticos e “ecos temporais” de ambos (DALLA VECCHIA; IUVA, 2017; DALLA VECCHIA, 2020).

Uma vez que, em geral, agrega elementos técnicos e de linguagem relacionados ao disco e ao videoclipe (em suas relações com o cinema e a televisão), o álbum visual é definido como uma forma cultural situada, de acordo com Dalla Vecchia e Iuva (2017), em um entre-lugar. No entanto, o entre-lugar ocupado por este gênero, na vinculação com o álbum musical e o videoclipe, não é fixo.

Em nossa encruza, portanto, não é apenas de hibridismos de formatos que se configura o álbum visual. Podemos identificar, por exemplo, em *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, articulações transterritoriais, presentes na própria trajetória de Luedji Luna, com produções audiovisuais afrodiáspóricas a partir da afirmação negra e do ativismo antirracista, a exemplo dos mencionados álbuns visuais de Beyoncé. Inclusive, no período de lançamento, a diretora Joyce Prado afirmou a conexão (estética e política) de tais referências culturais (FERREIRA, 2019) com a produção de Luedji^[5].

O álbum visual incorpora, num processo dinâmico de produção e reprodução, elementos que possibilitam o seu reconhecimento enquanto gênero audiovisual ligado à música, ao tempo que aciona matrizes e referências culturais (MARTÍN-BARBERO, 2015; FERREIRA, 2019). Apresenta-se, nos termos de Mittell (2001) e Gomes (2011), ao tratarem de gêneros midiáticos, como uma estabilidade em fluxo, trazendo marcas, convencionadas, que permitem o seu reconhecimento como álbum visual em um momento histórico específico, articulando múltiplas temporalidades, num processo que articula regularidades e descontinuidades discursivas, hierarquias, identificações, diferenciações e estruturações de poder.

Podemos entender as relações técnicas e de linguagem do álbum visual, como gênero audiovisual, a partir das relações entre formatos industriais e matrizes culturais, conforme

proposto por Martín-Barbero (2015) em seu mapa das mediações, acrescentando ainda que, imersos em um entorno tecnocomunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2009), lidamos com matrizes culturais e também matrizes midiáticas, “constituídas no processo histórico de consolidação da cultura midiática” (GOMES et al., 2017, p. 150). O álbum visual não seria, nesse sentido, uma mera inovação técnica parte de uma “revolução tecnológica”, que teria propiciado um novo produto sucessor do disco e do videoclipe. Enquanto gênero audiovisual relacionado à música, ele é envolvido tanto por dinâmicas de produção, estratégias de lançamento de gravadoras, por exemplo, na relação com as dinâmicas de plataformas como o YouTube, Spotify e Tidal, quanto por competências de recepção, o nosso reconhecimento do próprio gênero na relação com as matrizes - abarcando, nesse processo, as partilhas de sentido e as diversas disputas com “os modos e usos coletivos da comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 17).

O gênero álbum visual evidencia elementos do álbum musical e do videoclipe na medida em que conseguimos identificar certas marcas desses outros formatos e gêneros - o que não significa que o próprio álbum musical e o videoclipe são estáveis ou não constituem disputas das suas próprias convenções. Consideramos o álbum visual enquanto gênero audiovisual na relação com as dimensões culturais, comunicacionais e temporais da música. Ao abordarmos e colocarmos o álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água* na encruzilhada, olhamos para matrizes culturais e midiáticas acionadas, considerando as territorialidades na relação com questões étnico-raciais, políticas afetivas, lutas antirracistas e feministas no Brasil. Além disso, ao destacarmos o território na constituição dos cruzos, articulamos os deslocamentos espaciais na trajetória da artista a partir da cidade de Salvador, em diálogos com formatos e gêneros musicais, e buscamos evidenciar temporalidades múltiplas na relação com territórios em seus engajamentos políticos.

Seguimos, assim, a proposição de Martín-Barbero (2009) de compreender as transformações comunicacionais, culturais e políticas em uma relação espaço/tempo, tensionando uma espécie de simbiose moderna entre identidade e tempo (GROSSBERG, 1996), que é constituidora do processo de colonização, por exemplo, na ideia de arcaico/atrasado em oposição ao desenvolvido como forma de construção e manutenção de estruturas de poder racistas. Articulando fluxos de imagens, migrações populacionais e deslocamentos espaciais, o autor destaca a importância de conceber as dimensões temporais e espaciais de forma interligada, na compreensão das mutações culturais e comunicacionais contemporâneas.

TERRITORIALIDADES E ENCRUZILHADAS

A encruzilhada enquanto gesto nos permite questionar ainda os binarismos e fronteiras forjadas pela colonização. Um dos elementos que caracterizam o Estado moderno são as fronteiras que estabelecem aquilo que conforma um eu e aquilo que é o outro, o estrangeiro, o que está fora. Convocando Legba, Simas nos sinaliza não para a anulação das diferenças, mas sim para “o convívio fecundo entre elas” (SIMAS, 2019, p. 16). Legba gosta “de fluxos, é inimigo do conforto e vez por outra desarticula tudo para estabelecer a necessidade de fundar a experiência em bases diferentes” (SIMAS, 2019, p. 16). A encruzilhada desarticula compreensões fronteiriças que interditam a possibilidade de reconhecimento de experiências firmadas nas múltiplas relações de elementos de distintas temporalidades e territorialidades.

Nos primeiros segundos do álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água*, vemos-ouvimos um mergulho no mar e o amor sendo posto na encruzilhada na relação com a dor – “o amor é coisa que mói muximba” diz inicialmente os versos cantados por Landê Onawale – e a cura, “o mesmo que faz curar”. Muximba é coração, moído pelo amor, que também tem poder de cura. Ao ver o mar, sabemos, aqueles que têm Iemanjá como orixá que é mãe, que a criação e a cura estão sendo colocadas em cena. Uma sombra de Luedji aparece e percebemos que ela está grávida. A cura é acionada, ao mesmo tempo que o cuidado e a maternidade aparecem numa relação com o mar. Um lugar, que, numa lógica dominante, é atribuído às mulheres – o cuidado, a cura, o amor – apresenta-se no início do álbum visual e, em seguida, é deslocado em uma territorialidade múltipla.

Os atabaques atravessam esse álbum feitiço que fala sobre cura a partir de amor. Como afirmamos anteriormente, Luedji se apresenta em seu perfil no Twitter como cantora, compositora e curandeira. É um processo de cura e mergulho a que ela nos convida em seu álbum visual. Tendo mulheres negras à frente. É uma delas que aparecerá na sequência, através da imagem de Luedji grávida e usando um vestido vermelho. Iemanjá que cura, Oxum que dá a fertilidade, sob as vestes de Iansã, vermelha. As orixás, mulheres negras, também são justapostas no corpo de Luedji, deslocando espaço-temporalmente essas mulheres, fazendo aparecê-las em um agora não esgotado no presente. Embora indique uma relação entre a mulher, o cuidado, a maternidade e a cura nas territorialidades relacionadas ao mar e ao corpo que conecta e conforta, há uma política afetiva (YU; FARIAS; GOMES, LEAL; 2021) articulada ao feminismo negro no álbum visual, que amplia essas construções de gênero a partir de outras territorialidades - ainda que atue na cisgeneridade.

Aproximamos também a ideia de encruzilhada à noção de articulação em Gramsci, ao considerar que ambas nos convocam a tomar a sociedade como um todo complexo, conformado por

distintos níveis de articulação: o ideológico, o econômico e o político na articulação - que advém de uma concepção moderna do mundo - e os saberes plurais reivindicados no cruzo. Para Grossberg, em suas reflexões sobre os estudos culturais a partir de um constante diálogo com Gramsci, a articulação envolve os “processos básicos da produção da realidade, de contextos e poder (isto é, determinação e efetividade)”, ao tempo que define perguntas sobre os acontecimentos, como “quais são as formas, modalidades, mecanismos e práticas de relacionalidade” (GROSSBERG, 2010, p. 21, tradução nossa). A articulação nos leva, analiticamente, ao movimento de questionamento das relacionalidades que amparam estruturações de poder, naturalizações e outras formas de essencialização da realidade social e, mais do que isso, à sua desarticulação e rearticulação (GROSSBERG, 2010) em relações mais abertas, menos opressoras e desiguais.

Ainda que não partam dos mesmos lugares, já que o primeiro conceito é estabelecido dentro dos marcos da modernidade, articulação e encruzilhada são importantes para que entendamos a complexidade de processos comunicacionais e culturais. E, mais do que isso, para que possamos articular, desarticular e rearticular totalidades complexas em outras possibilidades de mundo. Invocamos os tupinambás ao afirmar que precisamos comer o corpo da colonialidade para que, reconhecendo sermos constituídos por ela, possamos conformar outras experiências. Concordamos com Rufino (2019) ao não negar a presença da modernidade ocidental, mas nos movimentarmos “para desencadeirá-la do seu trono e desnudá-la, evidenciando o fato de que ela é tão parcial e contaminada quanto as outras formas que julga” (RUFINO, 2019, posição 172). Não podemos, entretanto, cair na armadilha de criar novas fronteiras ao acionar a encruzilhada enquanto gesto. “O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital” (RUFINO, 2019, posição 177).

Ao considerar a encruzilhada como um gesto para analisar Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água, o que propomos é cruzar matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2015), percorrer as esquinas, evidenciar outros modos de experienciar tempos e territórios para além daqueles marcados pela modernidade/capitalismo/colonialismo, perseguindo as brechas. Territórios e tempos considerados na relação com a encruza, que se apresenta enquanto devir. Se a encruzilhada, como gesto teórico, político e analítico, ressalta as brechas e as fissuras, podemos dizer que o seu tempo é o tempo das possibilidades. Porém, não se trata aqui de um sentido de possibilidade que estaria fora do real - afinal, Exu inventa o tempo. As possibilidades abertas pelas encruzilhadas possuem, para nós, uma dimensão efetiva ao serem expressas nos fenômenos e, simultaneamente, articuláveis analiticamente numa perspectiva transformadora.

Nas encruzilhadas entre a música e os territórios, somos convocados ainda pelos modos como formas culturais (WILLIAMS, 2016) organizam e mobilizam modos de viver, sentir e conceber as

experiências musicais. As inter-relações entre as materialidades (dos espaços, da música, dos corpos) e as convenções ligadas aos gêneros audiovisuais e aos próprios territórios, permeiam as implicações técnicas e econômicas, os engajamentos políticos e as práticas valorativas associadas às suas convenções. As convenções, desse modo, destacam-se na ênfase das encruzilhadas entre música e territórios em apropriações audiovisuais. Acreditamos que o gesto teórico, analítico e político da encruzilhada possibilita desnaturalizar, descolonizar e enfatizar a multiplicidade de práticas em relação à música. Por que a maior parte das faixas de um álbum varia entre três e quatro minutos? Por que é quase impossível imaginar um disco com duração de cinco horas?

Esse argumento acerca das relações cotidianas entre a música, o audiovisual e os territórios torna-se central na medida em que estamos considerando as dinâmicas espaciais e temporais, apropriadas audiovisualmente no álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, em uma articulação que extrapola os seus elementos físicos, de delimitação e controle do privado ou da concepção dominante de Estado. As dinâmicas do espaço são consideradas na relação com processos históricos e com territórios, que, para nós, têm um sentido particular e que envolve as relações e estruturas de poder, considerando as diversas experiências na América Latina (HAESBAERT, 2014), ou, melhor dizendo, na América Latina (GONZALEZ, 2020). Os territórios, na concepção de Haesbaert (2014), têm duas dimensões, mutuamente imbricadas, uma mais funcional e outra mais simbólica.

Como parte central da vida cotidiana, os territórios, tanto em sua dimensão mais material, quanto em suas construções simbólicas, por exemplo, nas apropriações audiovisuais de territórios em filmes, videoclipes, álbuns visuais, pressupõem tanto as estruturas, conformações e práticas do poder (FOUCAULT, 2014). Já a territorialidade “[...] é também uma dimensão imaterial [...] enquanto imagem ou símbolo de um território, [...], e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural” (HAESBAERT, 2014, p. 64). A territorialidade diz respeito às nossas práticas, apropriações e disputas sobre os territórios. Na relação com afetos e a música, envolve os nossos engajamentos afetivos e imaginários sobre os territórios, articulando diferentes esferas culturais, sociais e políticas (FARIAS, 2021). Uma vez que se configuram na relação e nas possibilidades de apropriação e mudança dos territórios materiais e simbólicos, as territorialidades são múltiplas.

Além de uma forma de lidar com o espaço e o tempo e também um gesto teórico, analítico e político, podemos entender a encruzilhada como territorialidade. Enquanto o território, numa concepção “moderna-colonial eurocentrada”, “como alcance geográfico da soberania estatal” (HAESBAERT, 2020, p.143) atua na delimitação e controle de fronteiras, restringindo os territórios em formas dominantes e pretensamente estáveis, as encruzilhadas, entendidas como territorialidades, destacam as aberturas e as possibilidades de mudança tanto nas disputas

cotidianas, como em nossa prática analítica das apropriações audiovisuais dos territórios. A encruzilhada é também uma territorialidade que articula dinâmicas espaço-temporais capazes de espacializar o tempo em sua multiplicidade.

BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D'ÁGUA EM ENCRUZILHADA

Prosseguindo a encruza entre territorialidades e gênero audiovisual no álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*^[6], identificamos matrizes culturais e midiáticas que evidenciam temporalidades espiralares. O nosso olhar se volta, nesse sentido, às disputas que o álbum visual convoca - sendo fãs da artista, soteropolitanos, engajados, junto com ela - no tensionamento de uma perspectiva temporal linear sobre a música e no combate ao patriarcado, ao racismo e às desigualdades sociais que atravessam historicamente a cidade de Salvador e o Brasil. Não pretendemos apresentar ou estabelecer aqui uma verdade acerca do álbum visual e das questões articuladas. Tecemos uma encruzilhada, a partir das nossas subjetividades e engajamentos afetivos, para o álbum visual.

Ao encruzilhar, percebemos que uma concepção romântica de amor, construída de dentro do patriarcado, é tensionada discursivamente pelo álbum a partir de uma perspectiva em diálogo com formulações e lutas do feminismo negro que questionam idealizações e celebrações do casamento e da família como lugares intrínsecos de amor. Tal movimento é feito por meio de reflexões e tomadas de posição sobre as estruturações de poder e violências que atravessam o amor como afeto e política afetiva (YU et al., 2021).

Bell hooks (2021), na construção de uma ética do amor, afirma que ele não se reduz às relações entre indivíduos, à família nuclear ou ao romantismo. Para a autora, o patriarcado, em sua ligação com o capitalismo, é uma das estruturas que impedem a expressão do amor como potência de coletividade e transformação. Articulamos essa acepção de amor com a encruzilhada, invocando o argumento de bell hooks (2021) que não está dado que a família é lugar de amor. É a mudança cultural da família que pode reconfigurá-la de um espaço, muitas vezes, de violências para um lugar realmente amoroso e funcional (hooks, 2021, posição 295). Ao colocar o amor na encruzilhada, junto com Luedji, disputamos a sua conformação apaziguada. O amor pode instaurar, nesses termos, diferentes encruzilhadas e relações temporais numa perspectiva das alianças contra formas de opressão e da mudança.

Encruzilhando aspectos da produção, observamos que, embora lançado juntamente com

o disco homônimo, o álbum visual não tem a mesma duração^[7] – o que geralmente se afirma como característica desse gênero audiovisual, que seria uma versão do álbum musical com imagens e uma possível narrativa^[8]. No álbum visual, Luedji aparece em diferentes situações e enquadramentos, o que nos remete à presença central de artistas nas cenas e narrativas em videoclipes, uma convenção que é acionada e reiterada nesse álbum. É a artista que canta e vive o que está sendo dito por aquelas músicas.

Além disso, Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água foi lançado no YouTube, como muitos outros álbuns visuais, e o disco homônimo, no Spotify. Nesse sentido, é preciso destacar que as apropriações nas plataformas na produção e também em comentários de seguidores, conformam, em um sentido amplo, ambiências para a circulação do álbum visual e das disputas propostas por Luedji Luna que extrapolam uma mera junção do álbum musical e do álbum visual. Ao passo que os protocolos, as diretrizes e as políticas das plataformas, assim como os algoritmos, regulam a circulação das produções, as disputas ampliam-se para além do próprio álbum visual em comentários. No caso do álbum visual de Luedji, as experiências partilhadas por pessoas negras no Carnaval de Salvador, as redes de solidariedade e a afirmação do cuidado e da cura são expostas por seguidores da artista.

A cidade de Salvador é convocada em suas encruzilhadas. Vemos, primeiro, imagens da Baía de Todos os Santos, com destaque para a Bahia Marina, espaço elitizado da cidade, recorrente em filmes institucionais, publicitários e turísticos sobre a cidade. Aparecem imagens da região da Avenida Contorno e Pelourinho. São mostradas também igrejas e casarões sem conservação. Um grafite de Moa do Katendê, assassinado durante a campanha eleitoral de 2018, quando Jair Bolsonaro foi eleito. Lemos Laroyê Exu! numa parede e depois Luedji sobe a escadaria da Igreja do Passo no Pelourinho, vestida novamente de vermelho. Exu é chamado para abrir os caminhos dessa mulher pela cidade, que é múltipla, fissurada, contraditória. Os pixos nas ruas são articulados, numa apropriação imagética e audiovisual, numa territorialidade encruzilhada, que aciona distintas temporalidades de violências, resistências e lutas por transformação de lógicas opressoras e desiguais na cidade.



FIGURAS 1 E 2: Frames do álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água, de Luedji Luna.

Fonte: Ferreira_Oliveira de Farias

A artista aparece depois curtindo o Carnaval. Ela circula em meio aos foliões, no Centro Histórico, destacando as ruas sem os blocos privados que por tantos anos foram dominantes, mas sempre estiveram em tensão com outras formas de viver o festejo. Dança, brinca e sorri na rua. A artista articula as territorialidades encruzilhadas do Carnaval do Centro da cidade. Praça Municipal e Praça Castro Alves. Apesar de rir, ela está o tempo todo sozinha na rua. Chega em casa, ainda sozinha, e chora. Ouvimos Conceição Evaristo declamar seu poema *Em memória de Beatriz Nascimento*, historiadora, poeta e ativista: *"A noite não adormece, nos olhos das mulheres / a lua fêmea, semelhante nossa, / em vigília atenta vigia, a nossa memória."*

Constrói-se uma rede em torno das mulheres. Pomba Gira, Conceição Evaristo, Tatiana Nascimento, Nina Simone, Sojourner Truth, Beatriz Nascimento. Mulheres negras têm seus textos citados e cantados no álbum visual. Após a sequência explicitada acima, na qual Luedji aparece andando pelas ruas do centro histórico de Salvador durante o Carnaval e volta para casa, em uma música que denuncia a solidão da mulher negra, Pomba Gira é evocada para afirmar reação a esse abandono - "eu sou a preta que você come e não assume (...) por acaso eu não sou uma mulher". Lida por DeJesus (2020) como uma referência a "E eu não sou uma mulher" que bell hooks recupera a partir de Sojourner Truth, constrói-se uma rede na afirmação de outras possibilidades para mulheres negras, diferentes daquelas marcadas pela solidão e subserviência. Vemos a Pomba Gira, que, na rua, mostra sua força, grávida, com um espumante na mão. São essas mulheres que conduzem e enredam o álbum visual. Esse tecido perpassa outras faixas até o final quando mulheres negras de diferentes idades aparecem na tela ligadas por uma faixa vermelha, envolvendo e acolhendo a mais jovem que termina deitada no colo de Luedji.

Essa construção audiovisual articula territorialidades de disputa na relação com imagens coloniais no Brasil, de famílias brancas e mulheres negras no lugar de servidão. Luedji e as suas companheiras aparecem nas ruínas do castelo Garcia D'Ávila, no Litoral Norte da Bahia, construído no período colonial. Ao mesmo tempo, identificamos matrizes e referências de *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água* no álbum visual *Lemonade*, da cantora e compositora estadunidense Beyoncé. Observamos construções imagéticas que se aproximam de territorialidades das lutas (das mulheres) negras, guardados os seus distintos contextos. Redes de solidariedade entre mulheres se expressam numa relação com processos históricos da colonização, o combate ao racismo e ao machismo. Discursivamente, Beyoncé também aborda, em *Lemonade*, os aprendizados e os vínculos ancestrais de cura e luta com outras mulheres^[9].





FIGURAS 1 E 2: Frames do álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'água, de Luedji Luna.

Fonte: Ferreira_Oliveira de Farias

O tempo espiralar que reivindicamos a partir do gesto da encruzilhada nos permite ver que a palavra de Sojourner Truth, já recuperada por bell hooks, é agora convocada por Luedji Luna em seu processo de afirmação. Ela está ali reivindicando que as mulheres negras estão atravessadas pelo racismo e pelo patriarcado que, muitas vezes, negam a elas a possibilidade do amor e do próprio desejo. Estruturas que tentam colocar o corpo da mulher negra a serviço da estrutura racista, colonial e patriarcal. Por muito tempo esteve estabelecido, na sociedade brasileira, a estas mulheres os papéis da ama de leite – quando ela deixava de amamentar seus filhos para amamentar os dos senhores –, da criada da Casa-Grande ou ainda objeto dos abusos sexuais de homens brancos que retiravam delas o caráter de serem vistas enquanto pessoas. “E eu não sou uma mulher”, diz Luedji, como resposta ao tratamento dispensado de mercadoria. Mesmo que a pergunta tenha sido feita originariamente no século XVIII, nos Estados Unidos, ela volta para atuar neste Brasil de 2021.

■ ESPIRAIS DE TEMPORALIDADES E TERRITORIALIDADES

A encruzilhada nos ajuda a compreender de que modo o tempo da música se vincula às temporalidades dominantes do cotidiano nas cidades modernas, mas também a escapar e disputar as suas dinâmicas, rearticulando, potencialmente, lógicas que reiteram, em algum grau, estruturas econômicas e de poder da modernidade. Compreender as disputas de convenções dos gêneros audiovisuais relacionados à música, na perspectiva da encruzilhada que apresentamos, permite lançar questões, entender e enfatizar mudanças nas dimensões espaço-temporais dos produtos, fenômenos e processos comunicacionais. Possibilita ainda pôr tensão a conceitos estabelecidos na modernidade – como os de articulação e de matrizes e referências culturais, trazidos em nossa discussão –, ao devorá-los nos cruzamentos. Encarar a encruzilhada é enxergar os cruzos de tempos e espaços que convergem sem qualquer obediência a uma linearidade temporal ou a uma demarcação territorial fixa, características da modernidade; é disputar politicamente, teoricamente e analiticamente que ciência e sociedade podemos fazer.

Além de estabelecer relações com matrizes midiáticas em uma espécie de entre-lugar, colocar o álbum visual audiovisual de Luedji na encruzilhada, neste breve exercício analítico, permite ir além do hibridismo de formatos e gêneros e, simultaneamente, desconstruir os discursos de causa e consequência, “revolução tecnológica” e linha evolutiva da música. Mais do que isso, a encruzilhada, ao realçar as desconstruções e transgressões das formações culturais

binárias, cindidas, lineares, coloniais, modernas, permite considerar as relações entre formatos, gêneros e territorialidades em sua dimensão efetiva de construção de mundos, de partilhas múltiplas, da mobilização de afetos e possibilidades de aberturas das relações de poder e sentido em múltiplos contextos.

REFERÊNCIAS

- DALLA VECCHIA, Leonam. IUVA, Patricia. *Os Ecos Temporais do Álbum Visual: dos Beatles à Beyoncé Knowles*. Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba. 2017.
- DALLA VECCHIA, Leonam. *O álbum visual e a reconfiguração de formatos audiovisuais na cultura digital*. 2020. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Editora Vozes, 11ª edição, 2002.
- FARIAS, Daniel. *Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades*. 2021. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- FARIAS, Daniel. CARDOSO FILHO, Jorge. *Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador*. Revista Eco-Pós, v. 22, p. 37-61. Rio de Janeiro, 2019.
- FERREIRA, Thiago. *Transformações de políticas e afetos no Brasil: contextualizando radicalmente o acontecimento Junho de 2013 em fluxos audiovisuais*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- GARCIA, Walter. *Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle*. In: Littérature et modernisation au Brésil [en ligne]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- GOMES, Itania. *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*. Revista Famecos, vol. 18, nº. 1. Porto Alegre: 2011. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos>. Acesso em: maio 2019.
- GOMES, Itania. FERREIRA, Thiago. ARAÚJO, Carolina. MOTA JUNIOR., Edinaldo. *Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueroa a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais*. Revista Contracampo, v. 36, n. 3, 2017.

- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.
- GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the future tense*. Durham: Duke University Press, 2010.
- HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na América Latina*. CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021.
- HAESBAERT, Rogério. *Viver no Limite: território e multi-territorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2014.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Epub. São Paulo, Elefante, 2021.
- MÃE STELLA. Na *Encruzilhada da Vida*. A Tarde. Salvador, 2012. Disponível em: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/balaio-de-ideias-na-encruzilhada-da-vida/>. Acesso em: 05 ago. 2021.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Jesus Martín-Barbero: as formas mestiças da mídia*. Entrevista cedida a [Mariluce Moura]. Revista Pesquisa Fapesp. São Paulo, n.163, set. 2009. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>. Acesso em: 13 set. 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro, ed.UFRJ, 2015.
- MITTELL, Jason. *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. Cinema Journal, 40, no. 3, ps. 3-24, Spring 2001. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/b61f/4d25fc18a49df8daaa2523af8f46530eac19.pdf>>. Acesso em: 25 de janeiro 2018.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Editora Vozes Limitada, 2017.
- WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.
- YU, Wendi. FARIAS, Daniel. GOMES, Itania. LEAL, Bruno. *AMAR É SUFICIENTE? Afetos e gênero nas disputas por legitimidade e tradição em AmarElo – É tudo pra ontem*. Anais do XXX Encontro Anual da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

-
- [1] Pesquisas, com diferentes abordagens, constroem a história da música no Brasil a partir de ciclos, seja na relação com a indústria fonográfica e os formatos industriais (VICENTE, 2014), seja na relação com gêneros e fenômenos musicais, a exemplo da bossa nova e da Tropicália (TATIT, 2004).
 - [2] Ver “*Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle*” (GARCIA, 2004).
 - [3] Os diferentes movimentos de Luedji entre cidades são ampliados em dimensões políticas a partir de territorialidades construídas em seus trabalhos e na sua trajetória. Ver o videoclipe Um Corpo no Mundo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA>>. Acesso em: setembro de 2021.
 - [4] Disponível em: <https://twitter.com/luedji_luna>. Acesso em: setembro de 2021.
 - [5] Ver “Luedji Luna faz black is king brasileiro em novo álbum visual”. Disponível em: <https://guianegro.com.br/luedji-luna-faz-black-is-king-brasileiro-em-novo-album-visual/>. Acesso em: outubro de 2021.
 - [6] O álbum visual foi divulgado no YouTube em 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z7IPX61UdJ4&t=5s>>. Acesso em: setembro de 2021.
 - [7] No caso dos trabalhos de Luedji, enquanto o disco tem 49min58s, o álbum visual 22min59s.
 - [8] Em matéria na revista da UBC, fica evidente o reforço dessa perspectiva do álbum visual como “versões do disco com clipes encadeados”: <https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista_ubc_48/s/12263382>
 - [9] Ver: “Beyoncé Wants To Change The Conversation”. Disponível em: <<https://www.elle.com/fashion/a35286/beyonce-elle-cover-photos/>>. Acesso em: setembro de 2020.