

AFETOS, ESCRIVIVÊNCIAS MUSICAIS E REPOSICIONAMENTO DE IMAGINÁRIO: SOU PERIFERIA! SOU PERIFERIA!

John Max Santos Sales*

*Universidade Estadual do Tocantins, Colegiado de Serviço Social, Palmas, TO, Brasil

Resumo

O centro e a periferia apresentam diferenças a nível de imaginário. O primeiro é constituído pela ideia de superioridade, beleza, prestígio e ordem, enquanto a segunda é vista de forma contrária, correspondendo a inferioridade, periculosidade, desordem, fealdade etc. Esta ideia encontra-se consubstanciada na esfera dos afetos, contribuindo para que o centro seja alvo de afeição enquanto a periferia de aversão. Textos de canções têm sido um aliado histórico para o reposicionamento de imaginário sobre as periferias, apontando e difundindo potencialidades. Em realidade, são verdadeiras “escrevivências”, termo cunhado por Conceição Evaristo para denominar textos que somam escrita e vivência periférica. Assim, este artigo propõe uma reflexão sobre as periferias soteropolitanas a partir de uma interpretação afetiva de escrevivências musicais, na qual percebe-se compositores negros periféricos que criam discursos próprios para afrontar o centro e lutam por um imaginário respaldado por afetos que refletem respeito e admiração.

Palavras-chave

Imagens e Representações da Cidade; Espaço Urbano; Diferenciação Étnico-Racial; Periferia; Afetos; Escrevivências Musicais; Salvador.

SPECIAL ISSUE: 'POLY-PERIPHERY' AND THE 'PERIPHERAL TURN' IN URBAN STUDIES

AFFECTIONS, MUSICAL ESCRIVIVÊNCIAS AND IMAGERY REPOSITIONING: I AM PERIPHERY! I AM PERIPHERY!

*John Max Santos Sales**

*Universidade Estadual do Tocantins, Colegiado de Serviço Social, Palmas, TO, Brazil

Abstract

On the relationship between center and periphery there are differences in terms of imagery. The first is constituted by the idea of superiority, beauty, prestige and order, while the second is seen in the opposite way, corresponding to inferiority, dangerousness, disorder, ugliness etc. This idea is embodied in the sphere of affection, contributing to the establishment of the center as the target of affection while the periphery of aversion. Song texts have been a historical ally for repositioning the imagery about peripheries, pointing out and disseminating potentialities. In reality, they are true “writings” (“escrevivências”), a term coined by Conceição Evaristo to describe texts that combine writing and peripheral life experiences. Thus, this article proposes a reflection regarding the outskirts of Salvador based on an affective interpretation of musical writings, in which peripheral black composers appear as creating their own discourses to confront the center and fighting for an imaginary supported by affections that reflect respect and admiration.

Keywords

Images and Representations of the City; Urban Space; Ethnic-Racial Differentiation; Periphery; Affections; Musical Escrevivências; Salvador.

AFETOS, ESCRIVIVÊNCIAS MUSICAIS E REPOSICIONAMENTO DE IMAGINÁRIO: SOU PERIFERIA! SOU PERIFERIA!¹

John Max Santos Sales

Introdução

A complexa relação entre centro e periferia também perpassa pela dimensão subjetiva. O imaginário, neste aspecto, atravessa as periferias urbanas, tornando-as partícipes de uma rigidez espacial de difícil dissolução, tendo em vista que são variadas as forças externas que possuem poderio para cristalizar erroneamente os subsolos mentais. As impressões e insinuações que se formam são constituídas por estereótipos e estigmas, fazendo com que toda periferia seja vista através de signos como: perigo, desorganização, feiura, depravação etc. Independente da escala, em termos de imaginário, o “centro” é preponderantemente associado a um imaginário de prestígio e carrega um estereótipo de boa reputação e de modelo a ser seguido, ainda que este centro impeça o alcance de benesses de infraestrutura e serviços para os territórios periféricos. O enaltecimento do centro só se consolida a partir da existência da periferia; sem a negação desta não haveria como manter o poder simbólico do primeiro.

E é válido frisar que este imaginário possui uma vinculação corpórea, sendo o centro intrinsecamente caracterizado pela presença majoritária de corpos brancos, enquanto as periferias são comumente ligadas a grupos não-brancos, no caso brasileiro, sobretudo corpos negros, o que coloca em perspectiva a dimensão racial envolvida na relação entre centro e periferia.

1. Este artigo é parte da tese do autor denominada *Se a cor dessa cidade sou eu, com quais versos posso ela cantar? Uma discografia urbana para sorrir e chorar*. A tese foi elaborada e apresentada no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR-UFRJ) em 2024.

Nesse sentido, podemos dizer que os residentes periféricos, além de sofrerem com os problemas urbanos existentes em seus espaços de moradia, de impacto material e físico, precisam lidar com violências de ordem simbólica e subjetiva, dimensões que se articulam por meio da ordem do sensível, isto é, dos afetos.

Segundo Espinosa (2009), afetos são afecções do corpo que incidem em maior ou menor grau sobre a potência de agir, possuindo três formas originárias: desejo, alegria e tristeza, das quais despontam afetos secundários como amor, admiração, reconhecimento, segurança, medo, desespero, inveja, soberba, ódio etc. O regime afetivo possui estreita relação com a produção (discursiva) do espaço urbano, por isso importa compreender quais são os afetos que pairam sobre o imaginário das periferias, os modos como afetam as pessoas que nelas residem e como estas reagem a este quadro.

A música, neste aspecto, é um campo da arte que facilmente expressa e influencia afetos, e os textos de canções² que acompanham as músicas geram subsídios preciosos para entender percepções e condições afetivas que qualificam a criação artística. A história da música popular brasileira mostra que as desigualdades da nossa sociedade foram abordadas em textos de canções de artistas de classe média alta, a exemplo de compositores como Chico Buarque, Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, dentre outros; são exemplos de artistas que colocaram em evidência a favela e o Nordeste brasileiro. Contier (1998) informa que há, neste contexto, uma mitificação dos chamados “novos lugares” da memória, o morro e o sertão, que eram tematizados em canções e peças teatrais da seguinte forma: o morro como favela, miséria, periferia dos grandes centros urbanos industrializados; e o sertão como pobreza extrema, populações manipuladas por um imaginário conservador, o messianismo religioso através do catolicismo, as culturas afro-brasileiras e o mandonismo político local através do coronelismo.

Porém, tão importante quanto são os versos que surgem no seio das periferias brasileiras, que comumente cantam com legitimidade a própria realidade e trazem singularidades a respeito da condição periférica. Nesse sentido, os textos de canções de origem periférica podem ser considerados o que Conceição Evaristo (2018) cunhou como “escrevivências”, ao se referir a textos ficcionais que (con)fundem escrita e vivência. A noção de escrevivências aparece em sua obra *Becos da Memória*, que tem como protagonista uma moradora de favela: Maria Nova. Portanto, uma vez que os compositores de textos de canções falam sobre vivências em periferias, podemos enxergar os versos das canções periféricas como escrevivências musicais.

2. Pesquisas no campo da música compreendem diferenças entre as categorias música, canção e os textos comumente chamados de “letras de música”. Com isso, será adotado aqui o termo “texto de canção”, levando em conta que este trabalho adota a escrita como recurso analítico.

Salvador é uma capital metropolitana que se destaca pela efervescência musical, sobretudo pela notoriedade de sua ligação com as culturas africanas. Estas se (re)atualizam e dinamizam as práticas culturais da cidade através do protagonismo musical e cancionero de corpos negros periféricos. Nesse contexto, tais canções se destacam nacional e internacionalmente, apresentando textos sofisticados, condensando, muitas vezes, mensagens com propósito crítico e político. O surgimento dos blocos afro e de uma diversidade de grupos negros musicais propicia/ou ao público ouvinte reflexões e atitudes frente à cidade em que se vive, desvelando conotações simbólicas que insistem em adjetivar as periferias urbanas com estereótipos negativos.

Em dossiê, Ren (2021) identifica quatro tipos de uso do termo “periferia”: a) as franjas urbanas; b) o Sul Global; c) as margens teóricas; e d) as populações marginalizadas. Em linhas gerais, este trabalho perpassa todos esses sentidos, considerando que há uma produção de escrituras musicais sobre bairros periféricos e que Salvador situa-se geograficamente no Sul Global, logo, comporta todas as nuances que a referida perspectiva designa. Esses textos de canções também partem das camadas vulneráveis que se entendem como periféricas, mesmo que metaforicamente, e contribuem para a produção de conhecimento sobre as periferias de forma artística, à margem do *status quo* acadêmico.

Sendo assim, o objetivo aqui é refletir sobre escrituras musicais que tratam de periferias soteropolitanas sob o viés dos afetos, levando em consideração os impactos no imaginário social em relação ao centro. Deste modo, adotou-se como critério que os versos fossem oriundos de pessoas negras, entoados por blocos afro, intérpretes e grupos musicais negros, e que suas respectivas bases rítmicas fossem variadas³. Foram mapeados textos de canções que desafiam imaginários estereotipados, sendo selecionados, ao final, textos que fazem uma defesa (in)direta da periferia e que expressam relatos cotidianos a respeito dela. Nesta seara, foram escolhidas canções oriundas de um bloco afro e cinco grupos musicais com diferentes ritmos, a saber: bloco afro Ilê Aiyê (samba duro com ijexá); Araketu⁴ e Reflexu's (*samba-reggae*); e Harmonia do Samba, Parangolé e Psirico (pagode baiano).

3. Em relação aos ritmos da Bahia, muito se difunde que toda música que emerge no estado é “axé music”, mas este gênero musical criado pelo mercado engloba uma série de ritmos que partem dos chamados “sambas urbanos”, a exemplo de: samba duro, samba de roda, ijexá, *samba-reggae*, pagode baiano etc. A escolha das canções passa por esse crivo, buscando-se contemplar a variedade de ritmos que partem da originalidade e da criatividade negra.

4. O Araketu nasce como bloco afro e depois ganha notoriedade como grupo musical. No caso do texto de canção escolhido, o grupo havia se consolidado apenas como banda, fora da esfera do bloco afro.

A produção periférica cançãoeira a ser apresentada situa-se temporalmente entre as décadas de 1980 e 2010, sendo que as autorias e o ano de lançamento das gravações foram comprovados por meio da plataforma do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)⁵. A apresentação das escritas acontece por meio da colagem de trechos intercalados com argumentos explicativos e interpretativos, gerando um “efeito de continuidade” entre versos de diferentes autorias e temporalidades, formando uma linha narrativa de complementaridade.

A análise foi realizada com base na filosofia espinosista dos afetos, segundo a qual para cada coisa existe uma causa ou razão que justifica sua existência ou inexistência. Deste modo, compreende-se que não se trata de escritas artísticas descompromissadas, mas que foram construídas com o propósito de enfrentar o centro por meio de discursos próprios e disputar imaginários outros a respeito das periferias. E isso, logicamente, não acontece fora da esfera afetiva.

Neste artigo, propõe-se, inicialmente, uma breve discussão sobre a ligação entre afeto e imaginário, para que em seguida se possa compreender as apreciações em termos de imaginário e sentimento sobre as periferias. Por fim, serão explanadas as reflexões a respeito das escritas musicais selecionadas e, tão logo, as considerações finais e afetivas.

1. Afeto e imaginário

É comum que a palavra “afeto” seja traduzida como afeição, carinho, acolhimento, dentre outros correlatos. No entanto, o conceito de Espinosa é bem mais amplo, sendo compreendido pelas afecções do corpo, que incidem sobre a potência de agir, que ora aumenta ou diminui, ora é estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, pelas ideias dessas afecções. O conceito espinosista de afeto é ainda aprofundado por Martins (2014 [2011]), que, em sua leitura do filósofo, condiciona o afeto ao fato de afetar-se. É o que resulta das interações e relações com o ambiente e com as pessoas que nos marcam, ou seja, nós interagimos com coisas e pessoas e somos marcados por elas. Assim, o afeto seria o sentimento que acompanha essas marcas obtidas nas relações e interações.

O exercício de compreender a si mesmo e os próprios afetos faz com que se padeça menos pelas causas que estes podem originar. Segundo Espinosa (2009), a tarefa de reconhecer condiciona a mente a ser guiada por afetos que rompem com o pensamento concernente a determinada causa inadequada vinda de fora,

5. Trata-se de uma organização privada sem fins lucrativos que, dentre outros, possui um catálogo digital fruto de um mapeamento de mais de 90 mil discos, portando 100 mil artistas cadastrados, 350 mil músicas e textos de canções, além de mais de 666 mil fonogramas.

fazendo com que a mente se desloque para pensamentos verdadeiros. E a razão não está desvinculada desse processo, pois ela nos leva ao verdadeiro conhecimento e, conseqüentemente, nos auxilia a formar ideias adequadas. O afeto conduzido sem a razão é movido por uma paixão, não por uma virtude, logo, é oriundo de uma ideia inadequada.

De acordo com Espinosa (2009), noções que são difundidas para explicar a natureza podem passar pelo crivo da imaginação, não indicando a verdadeira natureza das coisas. No séc. XVII, a imaginação era interpretada como um reflexo do conhecimento sensorial que produz imagens das coisas, tanto em nossos sentidos como em nosso cérebro. De acordo com essa concepção, representamos as coisas externas julgando conhecê-las, quando na verdade estamos conhecendo somente o efeito (as imagens) das coisas exteriores. É algo subjetivo e que não nos dá certezas sobre o que propriamente é a coisa externa (Chauí, 1995).

O conceito de imaginário é tributário dessa discussão a respeito da imaginação, tratando-se, conforme Laplantine e Trindade (1996), de um processo cognitivo que se estabelece pela afetividade, constituído de elementos que possibilitam perceber o mundo e alterar a ordem da realidade. Deste modo, Lordon (2015) acredita que as forças íntimas de afeto operam na produção de imaginários (o sentido), intervindo diretamente nas relações.

É praticamente impossível que nos encontremos em posição de neutralidade afetiva diante pessoas, mesmo que sejam desconhecidas. Reconhecemos, ainda que sob efeito de uma representação imaginária, suas qualidades mais simples, como gênero e cor de pele (Lordon, 2015). E isso também ocorre com lugares, onde essa representação carrega um potencial na produção de imaginários que influenciam no comportamento geral das pessoas, inclusive no que se refere à aceitação ou não de lugares. Nesse sentido, Castoriadis (1982) afirma que o mundo das significações gerado pela sociedade não é uma réplica ou um reflexo de um mundo “real”, mas faz parte da criação de um imaginário social. Há um mundo de significações instituído no social-histórico.

O imaginário utiliza o simbólico para mobilizar e evocar imagens e assim mostrar sua existência (Laplantine; Trindade, 1996), não se tratando da imagem *de* alguma coisa, mas sim de uma criação social-histórica e psíquica de figuras/formas/imagens que nos remetem a falar de tal coisa. Assim, o que é costumeiramente chamado de “realidade” e “racionalidades” seria produto do imaginário (Castoriadis, 1982). De tal modo, a mente não conhece a si própria, salvo quando as afecções do corpo tornam-se mental ou idealmente perceptíveis, levando a um conhecimento inadequado, ou seja, mutilado e confuso. A partir disso, a percepção das coisas pode ser formada com base em noções universais, o que implica numa série de

determinantes. Coisas singulares podem gerar percepções de um conhecimento gerado através de experiências erráticas, e através dos signos podemos ter ouvido ou lido certas palavras que fazem com que haja recordação de coisas e formação de ideias por meio da imaginação (Espinosa, 2009).

Os signos são correspondentes diretos de objetos, formas e imagens concretas ou abstratas e são direcionados por uma via única e conhecida, enquanto os símbolos são polissemânticos e polivalentes que contêm significantes que propiciam sentidos. E estes, por sua vez, possuem significações afetivas que guiam comportamentos sociais. Os símbolos têm essa característica de mobilizar e promover experiências sociais, fazendo com que a raiva, a violência, a nostalgia e a euforia, por exemplo, venham à tona (Laplantine; Trindade, 1996).

Para se buscar o conhecimento verdadeiro, deve-se levar em conta que o mundo das significações é posição primeira, inaugural, irreduzível do social-histórico e do imaginário social, e isso deve ser analisado de acordo com sua manifestação numa dada sociedade. Instituídas as significações, a sociedade é colocada numa posição em relação ao que é e ao que não é, ao que vale e ao que não vale, a como é ou não é, bem como ao que pode ser (Castoriadis, 1982). Nessa construção do processo imaginário, mobiliza-se as imagens primeiras, como das pessoas, cidades, animais e flores conhecidas, para depois libertar-se delas e, em seguida, modificá-las (Laplantine; Trindade, 1996). Logo, uma vez que se tem consciência disso, é urgente a libertação de amarras imaginárias que ditam perversamente o nosso comportamento e o modo como enxergamos o mundo. E esta tarefa está vinculada aos afetos.

Se a ideia é passar de uma postura passiva para outra ativa diante das causas externas que nos afetam, é preciso valer-se da tomada de consciência do rol de afetos ao qual estamos expostos, para então buscar um conhecimento nutrido por ideias adequadas. Os afetos que interferem na percepção, impressão e opinião sobre as periferias revelam muitas vezes um ódio e um desprezo que fazem parte de um circuito compulsório, sendo isso sofisticadamente respaldado pela produção de categorias imaginárias que reforçam cotidianamente uma série de violências. No entanto, sem negar os problemas urbanos existentes, é possível afirmar que as periferias possuem potencialidades que garantem vitalidade ao espaço urbano, como poderá ser visto a seguir.

2. Imaginário e afeto em relação às periferias urbanas

Em linhas gerais, as periferias urbanas são habitualmente entendidas como áreas da cidade situadas nas cercanias do espaço urbano (Corrêa, 1986). Contudo, trata-se de uma terminologia que usualmente e metaforicamente se (con)funde

com as ideias de favela e subúrbio, gerando (con)fusões conceituais⁶. Patrocínio (2017) entende que se tratam de categorias empregadas para nomear territórios, e que, apesar das especificidades de cunho geográfico, social, filosófico etc., elas são distintamente apropriadas por parte de diferentes grupos sociais. A partir de uma leitura crítica de produções discursivas contemporâneas derivadas de obras literárias e poético-musicais, é possível perceber uma aproximação entre essas categorias, fazendo com que as periferias urbanas sejam legitimamente caracterizadas por seus autores como territórios marginais. Essa afirmação parte da compreensão de uma produção de identidade baseada na diferença, no caso, autorias marginais que reivindicam uma proposta discursiva específica sobre a margem, tomando impulso para produzir discursos próprios.

Ainda que haja especificidades teóricas e metodológicas, as expressões “favela”, “periferia” e “subúrbio” se consolidam como categorias que são alvos de estigma e estereótipos negativos devido aos traços característicos que as unem como territórios marginais. Com isso, um corpo favelado se identifica como corpo periférico, e vice-versa, por exemplo. Ainda nesta seara, pode ser acionada a ideia de bairro negro⁷, que, ainda que não se localize espacialmente em uma área periférica, é usualmente reconhecido como “periferia”⁸.

Nesta perspectiva, Ogien (2018) defende uma noção ampliada de periferia, levando em conta as lutas das populações desfavorecidas, estigmatizadas e/ou racializadas que pleiteiam uma reivindicação democrática. Para este autor,

[a] noção de “periferia” parece servir hoje essencialmente para qualificar estas zonas de habitat rural ou urbano (bairros precários, favelas, comunidades, povoados e vilarejos abandonados) situadas à margem do desenvolvimento econômico e da “modernização” que se observa em países do Sul. Por trás dessa noção encontra-se geralmente a ideia de uma desigualdade radical de estatuto entre

6. Este trabalho não objetiva realizar uma discussão sobre as diferenças, apenas compreender que existe uma produção discursiva, dentre outras, de base cançãoeira que, independentemente de se situar em favelas, subúrbios ou periferias, se assume como periférica.

7. Para Cunha Junior (2020), a abolição do escravismo e o avanço do capitalismo induziram à formação de bairros onde a maioria da população é negra. A notória existência de áreas urbanas compostas por maioria negra faz com que o autor denomine essas localidades como “bairros negros”. Na mesma perspectiva, Kilomba (2019) entende que bairros negros são constituídos por pessoas negras que foram/são alocadas em áreas marginalizadas e com isso impedidas de ter acesso a recursos e bens brancos. A guetificação também se explica pelo controle político e pela exploração econômica de pessoas negras.

8. É válido ressaltar nesse sentido que um corpo negro é visto e lido imagetivamente como um corpo periférico, independentemente do lugar que circule e resida. Em linhas gerais, um corpo negro é facilmente ligado à periferia, fato este que não acontece com corpos brancos, que, mesmo quando periféricos, são facilmente confundidos como ligados ao centro. Logo, favela e periferia se (con)fundem a partir da presença majoritária de populações negras.

cidadãos e cidadãos que, no entanto, fazem parte de uma única entidade política: de um lado, grupos de poderosos que se apropriaram das estruturas do Estado para se beneficiar das novas regras do jogo econômico global em termos de poder e de renda – o que se convencionou chamar de “centro”; do outro, grupos de pessoas que seguem em condições de precariedade, de insalubridade, de analfabetismo e de submissão absoluta – o que se convencionou chamar de “periferia”. Entre esses dois polos, emerge uma suposta “classe média” urbana e modernizada que, reconhecendo a legitimidade dos princípios colocados pelo centro, reivindica, com mais ou menos vigor, o exercício de direitos no espaço público que ela contribui para constituir (Ogien, 2018, p. 1).

A existência de periferias exige a presença de um centro, e vice-versa, possibilitando diversas formas de enxergar esta relação. Ren (2021) explica que é muito comum que neste arranjo haja foco em uma ou em outro, orientando ser mais plausível valorizar as formas de interação e compreender como esta conexão se remodela e se reproduz.

Com efeito, se tratam de duas categorias que possuem um imaginário social constituído, influenciando na forma como nos enxergamos, compreendemos, sentimos e agimos no mundo. Para Jodelet (2001), no campo da psicossociologia, o esforço de categorização pode ser entendido de duas formas que de algum modo se relacionam: por um lado, as pessoas são classificadas segundo a divisão social em determinadas categorias, como sexo, faixa etária etc., por outro, a atribuição de uma característica pode estar relacionada à estigmatização ou ao estereótipo. A imposição de características a um conjunto de objetos contribui para a constituição de uma classe definida a partir da divisão de características, sendo que, no raciocínio inverso, entende-se que o próprio fato de uma pessoa ser afetada por determinada categoria faz com que ela atribua a si mesmo uma característica correspondente. Portanto, tendenciosamente, selecionamos e interpretamos informações que dispomos de indivíduos e grupos de modo equivalente com o que pensamos a respeito das categorias.

Isso faz jus à forma como corpos negros e periferias são vislumbrados afetivamente, fazendo com que inclusive pessoas classificadas em categorias caracterizadas como oprimidas se portem em sentido contrário à própria origem, a partir de um sentimento de repulsa. Nesse sentido, Souza (1983) argumenta que entre os fatos natural e cultural há também a conduta de pessoas negras cujo comportamento é de uma renegação baseada em elementos físicos, predicados morais, condutas sociais, bem como em maneiras de se apresentar e de se localizar no espaço urbano e em situações de prestígio e ascensão social. Esses fatores são expressos

por uma entrevistada citada na obra da pesquisadora quando diz: *“Aí eu não sabia meu lugar, mas sabia que negro eu não era. Negro era sujo, eu era limpa; negro era burro, eu era inteligente; era morar na favela e eu não morava e, sobretudo, negro tinha lábios e nariz grossos e eu não tinha”* (Souza, 1983, p. 64).

A fala da declarante pode ser destacada, primeiramente, pela busca de sua “categorização” na sociedade, e ao fazer isso ela elimina possibilidades que acredita não ser adequada para si, fazendo uso de marcadores como condições de higiene, capacidade intelectual, local de moradia e traços físicos. Assim, ela associa a pessoa negra diretamente à periferia, tratando esse contexto como negativo e, conseqüentemente, como algo que rejeita. O afeto traduz-se também em ação; o comportamento de aversão é resultado de uma condição afetiva de tristeza que induz ao afastamento.

É evidente que as periferias são assoladas por certo nível de problemas estruturais, mas, como afirma Wacquant (2001), isso não elimina a necessidade de questionar como elas são simbolicamente construídas. Percebe-se que essa construção faz com que localidades da cidade sejam demarcadas de acordo com interesses, provocando sensações e estabelecendo um regime afetivo baseado na noção de bem-estar para o centro e mal-estar para as periferias e sua população residente, constituindo em torno destas um imaginário perverso que se estende em violências que se desdobram em ofensas, calúnias, tipificadas nas mais variadas formas de humilhação.

A respeito, Carreteiro (2003) expõe um caso em que ela acompanhou um grupo de jovens de periferia numa exposição sobre Surrealismo no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro. O roteiro incluía uma oficina para a construção de um objeto surrealista, e o jeito eufórico e contente dos participantes fez com que a oficinaira questionasse a localidade de moradia do grupo e, ao saber, reagisse em voz alta: *“Ah, então é por isso!”*. A pesquisadora reflete que essa fala resguardava um estigma ao grupo, marcando seu local de moradia com uma ótica negativa. O grupo estava aprisionado a uma dimensão simbólica de inadequação, e esta situação não era algo novo, mas rotineiro em suas vivências.

São muitas as ofensivas contra as populações periféricas, e estas não saem ilesas dessas humilhações, por isso a importância de se reconhecer a gramática de sofrimento existente, que necessita ser sempre interrogada, refletida e objeto de estratégias de subversão. A presença deste imaginário sustenta um regime afetivo em relação às periferias que reverbera na subjetividade e nas formas do sentir de habitantes, impactando, até mesmo, na assimilação do discurso hegemônico. A respeito das periferias francesas, Wacquant (2001) comenta que há um cenário de estigmatização onde residentes assumem o discurso midiático sobre os lugares em

que moram. “Bairro do medo”, “lixreira de Paris”, “jaula de animais”, dentre outros, são algumas das expressões utilizadas para designar esses ambientes periféricos, evidenciando como a maioria das pessoas tratam o próprio lugar de moradia com repugnância e notoriamente se esforçam para residir em outro local para se livrarem do estigma.

Esta visão estigmatizada e afetivamente nociva difunde cadeias imaginativas sobre as periferias através de um processo de homogeneização. Não obstante, Corrêa (1986) afirma que “há periferias e periferias” ao se referir à pluralidade destas, tanto em termos naturais como sociais. As diferenças encontradas em práticas já realizadas fazem com que o autor questione: “que práticas e periferias são essas? Qual o significado delas? Que implicações sociais elas têm?” (*ibid.*, p. 73).

Kilomba (2019), por sua vez, explica que a “margem” não pode ser vista somente como espaço periférico de perda e privação, mas também como espaço de resistência e possibilidade. E é a opressão que guia as condições de resistência. Este ponto coincide com o que Fernandes, Silva e Barbosa (2018) estabelecem como *paradigma da ausência* e *paradigma da potência*, o primeiro refletindo a problematização de adjetivações de territórios que são somente classificados como “desprovidos”, “desfavorecidos”, “desprivilegiados”, “pauperizados” ou “carentes” por parte da mídia ou mesmo da academia. Para os autores, o reconhecimento das desigualdades é fundamental para alçar melhores condições de vida, mas é preocupante quando o foco é única e exclusivamente na ausência ou no que os territórios não são, acarretando em depreciação simbólica. Assim, fatores relevantes são omitidos ou ignorados.

Em contraponto, o paradigma da potência exhibe o poder inventivo dos grupos que são alvos da desigualdade social e estigmatizados pela violência, levando em conta maneiras contra-hegemônicas de produção do espaço urbano, comumente desconsideradas. Este paradigma sustenta que os territórios populares são valorizados pela criatividade, não sendo adjetivados com expressões de ausência e privação, dentre outras formas de representação negativa que desvalorizam existências, reputações e demandas. Há, portanto, uma importância do reconhecimento de práticas, estéticas e estratégias de origem periférica, sendo estas uma forma autêntica e legítima de combate às desigualdades urbanas.

Nesse contexto, a música ocupa um lugar especial dentre as práticas que (con)firmam potencialidades periféricas, pois refletem a expressão da criatividade negra em conjunto com um bem-estar de quem produz e usufrui. Ademais, a musicalidade também serve a outros propósitos que demonstram sua função social. Neste tocante, Sodré (1988) explica que, quando se trata de música negra, o lugar é vital. O desenvolvimento do jazz nos Estados Unidos, por exemplo, tem relação

com as “pequenas Áfricas”, com quarteirões habitados por artistas e boêmios, ou com ruas, bares e casas de espetáculo disseminadas no espaço a partir da década de 1920. Manifestações de sociabilidade e de comunicação organizadas nos bairros negros serviam como uma forma de mediação com a sociedade economicamente hegemônica e também como expressões de criatividade musical. Já em relação à constituição do ritmo *blues*, Collins (2019) entende que não se tratava apenas de entretenimento, mas também de uma forma de fortalecer uma comunidade e expressar o tecido social da vida de pessoas negras dos Estados Unidos.

Na arte dos povos negros em diáspora, o mundo é interpretado e depois image-ticamente criticado, lançando-se um olhar crítico sobre as estruturas de dominação, violência e opressão. É essa arte que tem um compromisso com a humanização de corpos negros, em conformidade com o entendimento de Paulo Freire a respeito da importância de libertar-se de si e dos opressores (Nascimento, 2016). E é essa mesma arte que fez com que Gilroy (2012) descrevesse a seguinte experiência afetiva:

Quando eu era criança e adolescente, sendo criado em Londres, a música negra me fornecia um meio de ganhar proximidade com as fontes de sentimento a partir das quais nossas concepções locais de negritude eram montadas. O Caribe, a África, a América Latina e sobretudo a América negra contribuíam para nosso sentido vivo de eu racial. O contexto urbano no qual essas formas eram encontradas cimentavam seu apelo estilístico e facilitavam seu estímulo à nossa identificação. Eram importantes também como fonte para os discursos da negritude com os quais balizávamos nossas lutas e experiências (Gilroy, 2012, p. 220).

Para Gilroy (2012), o “Atlântico Negro”, como descreve, se refere às formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas por pessoas negras dispersas nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória. Neste sentido, segundo o autor, é necessário uma abordagem cosmopolita que não nos conduza somente à terra, onde são fincadas raízes de uma cultura nacional, mas que também considere o mar e a vida marítima que cruza o Oceano Atlântico, crucial para o surgimento de culturas planetárias mais fluídas e menos fixas⁹.

Percebe-se, com isso, que diferentes grupos negros presentes na diáspora se interconectaram e se interconectam culturalmente de alguma forma, ultrapassando fronteiras. Enquanto, por exemplo, o samba popular urbano avança por meio de recriações estéticas locais no Brasil, no caso específico do *samba-reggae*, existe também a hipótese relativa à sua influência internacional. Assim, além dos

9. A partir desta perspectiva, o autor elabora uma abordagem teórica para pensar a diáspora no continente americano, ainda que em sua obra seja perceptível o favorecimento do contexto estadunidense.

territórios do continente africano, países como Estados Unidos e Jamaica se tornam fontes de inspiração para a produção musical baiana. Este movimento reflete a tomada de consciência de pessoas negras que se mobilizam diante de países onde se encontra a diáspora (Guerreiro, 2000), evidenciando a valorização de parentescos sub e supranacionais e configurando uma relação ambivalente com as nações e o nacionalismo (Gilroy, 2012).

Para Blacking (2007), a música pode até não ser um motor direto de mudança, mas é uma ferramenta central para transformar consciências, fazendo com que sejam dados os primeiros passos para alterar as formas sociais. Em um estudo denominado “*The music of politics*”, o autor apresenta um exemplo ocorrido na África do Sul com o grupo étnico Venda, em que a prática do fazer musical se tornou um elemento indispensável para a consciência política e a ação afetiva. No mesmo sentido, Hikiji e Chalcraft (2022) destacam um trabalho de Suzel Reily sobre o “musicar local” como projeto político na África do Sul. O caso deste país é emblemático pelo fato de que desde o fim do *apartheid* o povo Venda tem se voltado a práticas musicais para recuperar uma estrutura de sentimentos que faça com que o espírito comunitário retorne à comunidade, gerando assim redução da violência e melhores condições de vida.

No caso de Salvador, a música está intimamente relacionada à periferia, difundindo-se uma produção musical ligada a uma estética afro que vem se consolidando como militância e disputa, estabelecendo-se como um padrão de referência de negritude da cidade. Suas periferias são espaços de sociabilidade em que é possível ouvir e ver práticas de percussionistas, visualizar formas de gestualidade afro-baiana, aprender coreografias, conversar com integrantes de grupos e conhecer a diversidade e a riqueza da cultura negra baiana (Guerreiro, 2000). Não só em Salvador, mas em toda a diáspora negra, as manifestações musicais produzem cotidianamente um patrimônio cultural, e esse reconhecimento renova sua expressão no urbano, reforçando a identidade individual e coletiva. O resultado disso é o sentimento de pertencimento à sociedade, de acolhimento ao ambiente e de fraternidade com o território (Cunha Junior, 2020).

Valorizar e respeitar a diversidade das manifestações culturais e artísticas de residentes de comunidades populares é primordial na perspectiva de uma sociabilidade urbana renovada. A ampliação da circulação dessas manifestações colabora para a produção de imaginários, obras, bens e práticas culturais na cidade, tornando a cultura mais rica e proporcionando novas trocas de saberes, fazeres e convivência (Silva; Barbosa, 2005). A relação entre a cultura e o urbano é central quando o espaço público adquire o papel de destaque como lugar de subjetividade afetiva, lugar da memória, lugar de vivências, lugar de convivência, lugar de identidade cultural e lugar de ambiências agradáveis (Cunha Junior, 2020).

Portanto, valendo-se da perspectiva de Ren (2021) sobre a valorização das inter-relações entre centro e periferia, da noção ampliada de periferia proposta por Ogien (2018) e do paradigma da potência indicado por Fernandes, Silva e Barbosa (2018), o próximo item expõe escrevivências musicais que (re)afirmam o sentimento de pertencimento e a pluralidade das periferias, reivindicando um novo imaginário cuja imposição se faz com respeito e dignidade. Trata-se de corpos negros periféricos que utilizam a arte musical para afrontar o centro e veicular novas simbologias, sentidos e sensações às periferias e a toda a cidade, ou seja, afetividades outras.

3. Escrevivências musicais e afetos nas e pelas periferias

Quando Hooks (2022) teve que mudar de cidade para estudar, foi constantemente questionada a respeito de sua naturalidade, e ao responder era recebida com risadas. Este tipo de atitude evidencia como a sociedade constrange o afeto de admiração pelo local de origem, que passa a dar lugar ao afeto de vergonha. As situações vexatórias e humilhações impactam negativamente a subjetividade de corpos negros e periféricos, rebaixando-os e reduzindo sua propensão ao prazer.

Segundo Espinosa (2009), o rebaixamento significa fazer uma estimativa de si abaixo da justa devido a um estado de tristeza, já a vergonha reflete um tipo de tristeza que provém de um julgamento de reprovação por parte de outrem ou de si, isto é, trata-se de uma tristeza ligada a uma ação que imaginamos que é desaprovada por outras pessoas. A vergonha é um afeto que pode ser desencadeado de uma forma tanto reativa como silenciada. A primeira opera na lógica da virilidade, como forma de restaurar uma imagem narcísica ferida, e, com relação à segunda, não há uma reação explícita, sendo despertada uma autodepreciação no sujeito ao produzir sua própria invalidação social (Carreteiro, 2003). Neste mesmo movimento, ao querer se desvincular de espaços periféricos, o sujeito produz uma invalidação do próprio território, o que é corroborado por uma lógica nociva de hierarquização do espaço urbano.

A escrevivência Calamidade Pública (1997), do cantor e compositor Edson Gomes, demonstra como a força da construção simbólica faz com que as periferias sejam espacialmente representadas no imaginário como “fim de mundo”: “*nasci no fim do mundo/ vivo no fim do mundo/ aqui nesse fim do mundo*”. O artista é um exemplo de como residentes de periferia internalizam o discurso dominante. E aquela não é a única expressão existente na nossa sociedade para designar a periferia, podendo-se ouvir “*cafundó de Judas*”, “*onde o gato perdeu as botas*” ou mesmo “*onde o vento faz a curva*”. Porém, cabe mencionar a reflexão de Moura (2018) quando diz que “*o fim de mundo é um lugar no mundo*” (p. 9).

Nós criamos marcadores para os espaços das cidades, assim como também indivíduos e grupos sociais criam para nós. Alguns podem ter uma adesão muito maior da população, mas todos dependem da experiência de cidade de cada pessoa. Esses marcadores ganham fama, e esta popularidade pode tanto ter vida breve como longínqua. Esta notoriedade não sobrevive no tempo sem afetar corpo e espaço, e o reflexo disso são afetos que congregam formatos tanto de doçura quanto de violência.

Infelizmente, as periferias costumam carregar nas costas uma má fama, principalmente se comparadas ao centro, que é visto como um espaço aprazível, por mais questionável que seja. A fama se constrói pela fofoca, pelos meios de comunicação e entretenimento, por notícias falsas veiculadas (in)voluntariamente, contribuindo para a construção de impressões, boas ou ruins, sobre determinados aspectos da vida, pessoas e lugares. Assim, as estratégias bem-sucedidas ativam a tríade *corpo-espaço-afeto*, submetendo a mente e influenciando comportamentos guiados por boatos e por aquilo que se resolve, ou não, acreditar.

São impróprias muitas das impressões instituídas sobre as periferias na nossa sociedade, sendo o centro o grande difusor de significações. Uma das consequências é a produção do afeto de vergonha em relação às comunidades periféricas, fazendo com que se concretize a partir do centro um projeto de inferiorização para garantir sua condição de superioridade. Todavia, diante deste panorama, corpos periféricos que não sucumbem ao rebaixamento enfrentam de forma artística os corpos situados no centro. A escrevivência musical *Sou Favela* (2009), de Nenel, Jadson, Alisson, Samir, Fabinho O'Brian, Rubem Tavares e Dig Dig, não só ilustra o abafamento do afeto de vergonha e a ascensão do orgulho, mas também transmite diretamente um aviso para o centro:

Favela ê, favela
Favela eu sou favela
Favela ê, favela
Respeitem o povo que vem dela
(Nenel, Jadson, Alisson, Samir, Fabinho O'Brian, Rubem Tavares e Dig Dig, *Sou Favela*, Banda Parangolé, 2009)¹⁰

Corpos periféricos podem ser afetados por escrevivências como esta, contribuindo para a criação de um novo imaginário a respeito da favela e também de novos afetos que sustentem essa posição. O orgulho é sinalizado por meio do verbo

10. As escrevivências musicais analisadas neste artigo obedecem à seguinte ordem de apresentação: trecho do texto da canção; nome do(s) compositor(es); nome da canção; primeiro grupo musical, ou intérprete, que gravou a canção; e ano de gravação.

“ser”¹¹ na afirmação “*eu sou favela*”, seguida posteriormente de uma exigência ao centro: *respeito*. É um exemplo de um afeto que nasce no seio da favela para depois ser materializado em texto e difundido em canção, demonstrando um sentimento de pertencimento, independentemente da favela da qual se esteja tratando. A reverência à favela acaba se refletindo na pessoa periférica, que passa a valorizar mais a si mesma e o lugar de origem e/ou morada, induzindo à ressignificação de novos comportamentos, que, ao invés de se traduzirem em submissão e autodepreciação, se reconfiguram em ações para combater imaginários errôneos que influenciam em determinados tipos de atitudes discriminatórias, dentre outras.

O que pode ser visto como um simples aparato discursivo mostra-se potente no que tange à transformação. Um exemplo, em relação às periferias, é que o patamar do orgulho se tornou tão proeminente que houve força suficiente para que, em 2024, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) deixasse de usar a denominação pejorativa “Aglomerados Subnormais”, substituída por “Favelas e Comunidades Urbanas”¹². O orgulho da favela está estampado tanto na musicalidade negra soteropolitana quanto em canções de outros grupos musicais negros do país que também fazem parte da cena de consagração do território e dos povos que nele vivem, grupos de *funk*, *hip hop*, *rap*, *trap*, dentre outros. A diáspora negra encontra-se ativa na estratégia discursiva e de mudança de postura frente à realidade em que se encontra.

Assim como na escrivência Sou Favela (2009), o verbo “ser” é acionado pelos compositores Maicon Borba Lacerda e Ueldon Nascimento Pereira ao escreverem Sou Periferia (2012), produzindo uma afetividade derivada da alegria constantemente negada pelo centro:

Olha aqui não tem *stress*
Não tem fantasia
Sou periferia!
Sou periferia!
Sou periferia!
Sou da palafita, da favela
Do alto do morro
Sou um cara guerreiro
De becos e guetos
Não desisto nunca
(Maicon Borba Lacerda e Ueldon Nascimento Pereira, *Sou Periferia*,
Psirico, 2012)

11. Este recurso verbal é recorrentemente utilizado por compositores, como poderá ser visto no decorrer do texto.

12. O anúncio foi feito pela Agência de Notícias do IBGE, em janeiro de 2024, atendendo ao desejo dos vários segmentos sociais da luta urbana que pleiteavam um conceito com um elemento de afirmação positiva e que reforça sociabilidades, potencialidades e identidades próprias.

Além dos textos de canções propriamente ditos, salienta-se a importância das performances dessas escrevivências em espetáculos performados por grupos e intérpretes, induzindo o público a cantar veementemente “*sou favela*” e “*sou periferia*”. A performance provoca efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência, nutrindo uma interação; o envolvimento entre os *performers* e o público faz despontar um tipo de comunicação que pode desencadear uma satisfação, chegando até o êxtase (Seeger, 1992). Assim, por mais que nem todas as pessoas sejam impactadas da mesma forma e intensidade, existem corpos periféricos que, defendendo a própria origem, assimilam e incorporam este posicionamento, afastando qualquer possibilidade de ascensão do afeto de vergonha.

De todo modo, as linguagens cultural-artísticas produzidas nas e pelas periferias compreendem a existência de imaginários sociais estereotipados e começam a reverberar ações com o propósito de honrar, impor respeito e induzir afabilidade junto à sociedade, além de contribuir para criar e fortalecer o grau de pertencimento de corpos periféricos para com o local de morada, fazendo com que o espaço vire o lar. Nesse sentido, em depoimento contido no portal da Fundação Gregório de Mattos (2002), Mãe Hilda, matriarca do bloco afro Ilê Aiyê, expressou que acredita que “*hoje as pessoas não têm mais vergonha de dizer que moram na [no bairro da] Liberdade, de se assumir negro. Antigamente, muitos tinham vergonha disso, e o Ilê foi quem mudou essa mentalidade*”.

O bloco afro Ilê Aiyê tem um papel histórico no exercício da função social da música¹³, tendo surgido como uma organização carnavalesca que nasce em contexto urbano e age em defesa da negritude e da cultura africana (Guerreiro, 2000). As normas dos seus concursos de canções para o carnaval, por exemplo, incentivam que a produção de escrevivências musicais valorizem e exaltem corpos negros, as ancestralidades africanas e o bairro da Liberdade, localização do bloco, denotando impactos afetivos pela transmissão da ideia de beleza e potência ao bairro, sem com isso romantizar ou negar os problemas urbanos existentes. Além disso, a organização carnavalesca exerce trabalhos sociais, o que também corrobora para despertar consciências e garantir a valorização do território periférico. Tais abordagens rompem com o imaginário negativo habitualmente cristalizado quanto às periferias, resultando em escrevivências como Alfabeto do Negão (1987), escrita por Rey Zulu e Ythamar Tropicália:

13. O Ilê Aiyê, fundado em 1974, leva a marca histórica de ser o primeiro bloco afro do Brasil. E, organicamente, foi responsável pela formação de outros blocos afro em Salvador.

A, E, I, O, U
Sou do Curuzu!
B, C, D, F, G
Sou negão do Ilê!
(Rey Zulu e Ythamar Tropicália, *Alfabeto do Negão*, Banda Reflexu's, 1987)

A maioria da população soteropolitana associa a região do Curuzu ao bloco afro Ilê Aiyê. Assim como *Alfabeto do Negão* (1987), existem várias menções em textos de canções que não correspondem necessariamente às composições de residentes e/ou participantes do bloco afro, mas que contribuem para irradiar o apreço pela localidade. É o caso do texto da canção *Beleza Pura* (1979), de Caetano Veloso, um grande sucesso nacional em que as pessoas hão de saber, ou não, que, ao cantarem “*moça linda do Curuzu*”, estarão se referindo ao nome de uma ladeira do bairro da Liberdade, onde encontra-se a Senzala do Barro Preto, sede do bloco.

A expressividade do Curuzu¹⁴ tornou-se tão evidente que a prefeitura de Salvador incorporou as cercanias, por meio da Lei n.º 9.278/2017, como bairro¹⁵. Mas, antes da promulgação da lei, a região também era homenageada por meio da menção aos nomes “Curuzu” e “Liberdade”, como pode ser visto na canção *J. América Brasil* (1996), escrita por Julinho Leite, Cláudio do Reggae, Guza e Eloi Estrela:

Sou do Ilê Aiyê
Da América Africana
Senzala do Barro Preto
Curuzu, sou negro Zulu
Garvey¹⁶, Liberdade
E Brooklyn¹⁷, Curuzu Aiyê
(Julinho Leite, Cláudio do Reggae, Guza e Eloi Estrela, *J. América Brasil*, bloco afro Ilê Aiyê, 1996)

14. Maiores informações e curiosidades podem ser lidas no portal: <https://www.salvadorbahia.com/experiencias/historias-dos-bairros-de-salvador-curuzu/>.

15. No art. 2.º, consta que o bairro é uma unidade territorial com densidade histórica e relativa autonomia no contexto da cidade, que incorpora identidade e pertencimento dos residentes e usuários, os quais utilizam os mesmos equipamentos e serviços comunitários, mantêm relações de vizinhança e reconhecem seus limites pelo mesmo nome.

16. Um jamaicano e pan-africanista com histórico de participação e luta em movimentos sociais negros dentro de seu próprio país, assim como no Reino Unido e nos EUA. Ele é conhecido como “Moisés dos Pretos” pelo fato de ter proposto um projeto único e internacional que favorecesse toda a população negra.

17. Trata-se de uma área de Nova York que foi historicamente ocupada por pessoas negras e, atualmente, é alvo de um processo de gentrificação.

Para Espinosa (2009), a adoração nasce através da admiração de uma coisa que amamos e a veneração surge da admiração pelo discernimento, e são esses afetos que rondam a escrivência musical supracitada e sustentam sua inter-relação com territórios marginais e personalidades negras de outros países. Esta perspectiva nos leva a Lélia Gonzalez (1988), que elabora uma outra forma de pensar a formação histórico-cultural do continente americano, chamando-o de “Améfrica”. Os compositores da canção partem da mesma ideia ao fazerem conexão com a diáspora negra de outros países, consolidando uma afetividade de admiração que supera os limites territoriais e faz emergir uma só comunidade. Neste quesito, Gilroy (2012) entende que o conceito de espaço se reconfigura a partir da ideia de diáspora pelo fato de que os meios de comunicação possibilitam populações diversas a conversar, interagir e até mesmo sincronizar nuances das suas vidas culturais e sociais.

O nascimento do bloco afro Ilê Aiyê tem ligação com os movimentos sociais negros estadunidenses, tendo a luta por direitos civis, os Panteras Negras e a guerra contra o colonialismo em África como inspirações. Além disso, esta organização carnavalesca foi responsável pelo surgimento de outros blocos afro que ganharam notoriedade na capital baiana, tais como Ara Ketu, Malê Debalê e Olodum, que, por sua vez, exaltam os bairros Periperi, Itapuã e Pelourinho, respectivamente. Seguindo o mesmo rito, grupos musicais negros como a Timbalada cantam elogios ao bairro do Candeal, o grupo Harmonia do Samba enaltece o bairro Capelinha e a banda Psirico exalta o Engenho Velho de Brotas. Ademais, esses mesmos grupos também acionam afetos de admiração para valorizar outros bairros da cidade, negros ou não, mesmo que não sejam de sua origem, como em *Cabeça Fria* (2017), de J. Telles, Uedson Péricles e Artur Moura:

Eu vim de lá da Capelinha
Da Liberdade, Curuzu
Boa vista, Fazenda Grande
Engenho Velho, Matatu
Cajazeiras e o Garcia
Plataforma, Periperi
Cabula VI e Mussurunga
Ribeira, Barra, IAPI
Cidade Nova, Bom Juá
Tem Pero Vaz e Queimadinho
(J. Telles, Uedson Péricles e Artur Moura, *Cabeça Fria*, Harmonia do Samba, 2017)

Ao se analisar a relação entre centro e periferia em uma cidade, é comum que a parte considerada “boa” se limite ao primeiro, em detrimento da segunda, reduzindo a imagem do todo a locais turísticos e bairros de alta renda, hegemonicamente

tomados por pessoas brancas. Em contrapartida, bairros periféricos, quando não são vistos pelo viés do exotismo, são reduzidos à invisibilidade completa quando se trata de aspectos positivos, ao passo que se encontram destacadamente visíveis quanto a desastres e violências e/ou quando são alvos de interesse turístico escuso. Assim, de forma simples, mas potente, as escrevivências musicais garantem níveis de humanidade para com esses lugares, como se dissessem: *eu sei que você existe*. Este reconhecimento engrandece a periferia e o corpo periférico.

É urgente sedimentar nossas mentes com novos imaginários espaciais a respeito do que acontece no cotidiano periférico. Um possível retrato do que acontece, mas que tem pouco destaque no imaginário social, pode ser visto em Tagarela (2005), do cantor e compositor Tatau:

A rua tinha roseira
Tinha até quitandeira
E tinha até biriteira
Tinha até fofoqueira
Tagarela
Na rua tinha dominó
E o canto do curió
E tinha até o Pai Maior
Rolava um bife....
Tagarela
Vamos jogar?
Rudiador, patinete, rolimã, vem brincar de manhã
Eu vim do Engenho, sou de Brotas, Federação, Liberdade, no meu coração
Valei-me, Deus
Eu vim do Engenho, sou de Brotas, Federação, Periperi, no meu coração
Valei-me, Deus
Alô, Liberdade
Alô, Mussurunga
Alô, meu subúrbio
Alô, minha Bahia
Alô, meu Tororó
Alô, Candeal da Silva
Alô, Gantoi
Alô, Mãe Menininha
(Tatau, *Tagarela*, Araketu, 2005)

Quando se cultiva alegria diante de ambientes e situações tão adversas, trata-se nada mais nada menos de uma estratégia essencial de sobrevivência (Hooks, 2022). Com efeito, a escrevivência acima descreve o cotidiano das periferias, pois, na ausência do luxo de poder usufruir de privilégios, a inquietude e a inventividade

fazem com que a própria população negra periférica encontre meios de produzir a própria alegria. Distante das narrativas estereotipadas, este relato promove artisticamente uma face da vida ordinária que é camuflada ou mesmo sufocada pelo centro.

A casa na favela é íntima da rua, e essa aproximação se encontra também entre residentes, refletida em momentos de ajuda mútua nas horas de dificuldade, assim como no compartilhamento de momentos alegres. Crianças brincam na rua, jovens se unem para jogar, conversar ou namorar, adultos fazem da rua uma sala de estar para manter a conversa em dia; e, ainda que discussões e disputas ocorram em determinados contextos, são firmados acordos, pactos e regras de convivência em solidariedade, embora a classe dominante insista em determinar esses espaços como locais de desorganização. Assim, as restrições às quais essas populações são expostas fazem com que a rua se consolide como espaço de aproximação, proporcionando condições práticas para a determinação de suas existências (Silva; Barbosa, 2005).

No caso das periferias soteropolitanas, elas se destacam em ideias, criatividade e renovação. A vitalidade musical da Bahia não vem da população branca, e, por mais que haja contribuições desta, o ponto de partida base, a célula difusora, a essência e a magia são negras e periféricas. São dos lugares negros que partem o encantamento e a energia que se espriam pela cidade. Mesmo que as musicalidades negras sempre nasçam marginalizadas e sejam constantemente depreciadas e comumente usurpadas pela população branca, é notório que exercem uma função social: produção de afetos de alegria para corpos negros periféricos. Sem precisarem de muito esforço, as musicalidades negras demonstram sua potência ao serem amplamente acolhidas, e o carnaval anualmente prova isso, arrastando multidões em exultação. Xanddy, Fagner Ferreira, Ed Nobre e Uedson Péricles traduzem esse contexto de preponderância/sobrepujança das musicalidades negras na escrivência Tudo Bem (2009):

Meu pagode que circula a cidade e os quatro cantos do mundo
Dá brilho à nossa festa o ano todo
Eu tenho orgulho de dizer que minha música é coisa do povo
Turista vem, cai no samba
Do gueto nasceu nosso samba
Turista vem, cai no samba
Do gueto nasceu nosso samba
Tem gente que diz que não gosta não, não gosta não, não gosta não
Tem gente que diz que não gosta não, não gosta não, não gosta não
Tem gente que diz que não gosta, mas quando ouve o swingão vai
no chão
(Xanddy, Fagner Ferreira, Ed Nobre e Uedson Péricles, *Tudo Bem*,
Harmonia do Samba, 2009)

Para Espinosa (2009), a alegria corresponde a um tipo de afeto pelo qual a mente realiza a passagem de uma perfeição menor para uma perfeição maior, compreendendo que ela se encontra simultaneamente na mente e no corpo por meio da excitação e do contentamento. É este lado da periferia que o imaginário hegemônico esconde. Como orienta o filósofo, um afeto só pode ser suprimido por um outro mais forte, e, dentre as possibilidades, é a música que ganha papel primordial para elevar a potência do ser e existir da pessoa periférica, enfraquecendo o afeto de tristeza. Em suma, enquanto tentam (re)produzir um imaginário de uma periferia em completa desarmonia, ela insurge vibrante em beleza e poesia.

Considerações finais e afetivas

Ampliando a escala, Massey (2008) destaca que há uma leitura de mundo que nos é imposta, na qual são acionadas artimanhas com base na relação espaço-tempo para nos convencer do caráter inevitável da globalização. Trata-se de uma lógica que faz com que, por exemplo, Moçambique e Mali sejam nomeados como países “atrasados”, nos privando da oportunidade de imaginar esses lugares a partir de suas próprias histórias e potenciais. Somos impregnados com narrativas que desconsideram as multiplicidades e heterogeneidades contemporâneas do espaço e que compreendem as distintas existências como ocupando determinado lugar na fila da história. A partir dessa constatação, Massey (2008) provoca a romper com o imaginário vigente baseado em uma narrativa única para conferir ao espaço a multiplicidade de histórias que lhe convém.

O centro produz a periferia, também, no plano subjetivo. As periferias são múltiplas, mas as diversas realidades envolvidas encontram-se sorrateiramente unidas num só imaginário, que as homogeneiza e as naturaliza com atributos negativos que acarretam, muitas das vezes, até um certo grau de culpabilização por parte de quem reside nelas. Esse contexto mostra como o centro organiza e impõe à sociedade uma dinâmica afetiva que regula o imaginário em relação às periferias, deturpando e/ou tornando ausente o que, de fato, acontece na vida ordinária.

A formação de estigmas e estereótipos que moldam o imaginário social sobre as periferias urbanas não são simples adjetivações que resultam em impressões impregnadas no senso comum. Existem efeitos práticos que desencadeiam variados tipos de violência nas populações residentes, que sentem de forma material, física e subjetiva. Todavia, apesar de haver assimilação do discurso do centro por parte das populações negras periféricas, as escrevivências musicais provam que existem corpos reativos oriundos dessas localidades. São estes que impactam não só as periferias, mas também a sociedade em geral, tendo em vista que canções, dentre as artes, possuem um alcance de público significativo.

Quando se considera o rol de canções que versam sobre as periferias, é comum que aquelas advindas do e sobre o eixo Rio-São Paulo estejam em mais evidência. Particularmente no que se refere ao samba, a partir da segunda metade do séc. XX, pode-se fazer menção, dentre outros, ao cantor e compositor Adoniran Barbosa, que parte de um jeito trágico-cômico-crítico para nos apresentar um urbano paulistano que espolia e aparta corpos de classes desfavorecidas, tal como aponta Silva (2011). Já no Rio de Janeiro, tem-se Zé Kéti, cantor e compositor que, dentre outros, esteve no primeiro espetáculo teatral musical em reação à ditadura empresarial-militar de 1964, *O Opinião*, no qual atuou, cantou e declamou a realidade dos morros cariocas, como foi observado por Sales (2023), dentre outros estudos.

Em outro espectro, há que se chamar atenção das escrevivências musicais embaladas pelas batalhas de rima¹⁸, que despontam no Brasil no final do séc. XX e mantêm-se firme ao unir o *rap* à cultura *hip hop*, espalhando arte urbana através de estilo, comportamento, roupa, pintura, dança, grafite etc. Nestas batalhas, o espaço público vira palco de resistência da juventude negra periférica, que, apesar de encontrar dificuldades em termos de infraestrutura (energia elétrica, equipamentos etc.), violência policial, apoio do poder público, dentre outros, busca um meio de superar as adversidades ao expressar as próprias potencialidades.

Já as escrevivências musicais baianas apresentadas neste texto partem de diferentes autorias, temporalidades e bases rítmicas, se conformando também como uma forma de resistência periférica. Entre as décadas de 1980 e 2010, houve uma recorrente tentativa de reposicionar o imaginário sobre as periferias, e até hoje as ideias inadequadas produzidas e difundidas pelo centro ainda têm grande força na produção de afetos de repulsa em relação a determinadas populações das cidades. Apesar disso, a inquietação artística segue firme no enfrentamento às disparidades raciais, sociais e espaciais.

Quer seja no *jazz*, no *blues*, no samba, nas batalhas de rima ou mesmo na multiplicidade de bases rítmicas existentes nas canções baianas, há muito em comum entre as melodias presentes nestes distintos ritmos: a negritude, a periferia, a criatividade nata, a resistência às expressões das variadas desigualdades, as

18. Trata-se de um movimento que surge no final da década de 1970 nos EUA e desponta no Brasil comumente associado a grandes centros urbanos e à participação masculina. Porém, exacerbadas as contradições internas, percebe-se juventudes periféricas do Norte e Nordeste brasileiro que almejam reconhecimento na esfera das batalhas, assim como mulheres e grupos LGBTQIAPN+ começam a disputar o espaço e a estabelecer suas próprias relações de pertencimento ao expor e legitimar periferias diversas e com corpos diversos. Variados trabalhos acadêmicos tratam dessas temáticas e respectivas contradições, mas pode-se ver uma síntese na matéria do jornal *O Casarão* da Universidade Federal Fluminense (UFF), que expõe relatos e opiniões de MCs e organizadores. Disponível em: <https://jornalocasarao.uff.br/2023/08/15/escola-do-rap-batalha-de-rima-como-forma-de-ascensao-na-cena/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

denúncias sobre um centro que reprime e explora de forma contínua, além do combate à depreciação simbólica, revelando uma força de res(ex)istir. Ademais, independentemente do gênero, observa-se a fluidez da (re)atualização poético-musical que acontece na diáspora negra, seja qual for a nação, tornando evidente o desejo e a necessidade de contar/cantar histórias próprias. Isso mostra que as periferias produzem conhecimento, mas por meio de outras linguagens. Nesse sentido, o espaço urbano periférico vira lócus de afetos de tristeza pelo conteúdo cancioneiro que se propaga, mas também gera afetos de alegria pela produção musical e a consequente união de propósitos.

Existem outras inúmeras escrevivências musicais que denunciam as penúrias urbanas, desvelando uma série de afetos de tristeza. Contudo, o objetivo deste texto foi apresentar um outro ponto de vista, a partir de uma face artística que afronta o e emite ordens ao centro. Elucidar o viés afetivo de alegria das periferias é um compromisso ético e político, e fazer isso não significa ocultar ou mesmo esquecer as mazelas presentes, pois o próprio cotidiano teima em fazer com que os corpos negros periféricos sejam diariamente lembrados disto. A exaltação musical das periferias é uma reação afetiva de experiências de inferiorização que, ao invés de acatar o imaginário dominante, sensibiliza diversos públicos por meio da produção afetiva do reconhecimento, do orgulho e da admiração. São estratégias que elevam a potência de ser e existir de corpos negros periféricos no espaço urbano.

Em suma, o centro cria a periferia, mas a periferia afronta o centro. Isso mostra como as escrevivências musicais surgem e apresentam reflexos a nível de afetos. Numa perspectiva espinosista, corpos periféricos compreendem, neste âmbito, os próprios afetos e o regime afetivo ao qual são forçosamente submetidos. Além de se consagrarem como armas que rompem com as ideias inadequadas e amplificam pensamentos verdadeiros, as escrevivências musicais contribuem para a formação de imaginários outros. Em vista disso, a estratégia de cultivar uma admiração pelas periferias urbanas possibilita que seus residentes sejam afetivamente alimentados com alegria. Logo, deve-se arranjar meios para que esta produção afetiva seja alargada, ampliando maneiras de tornar mais corpos férteis e suscetíveis à ingestão desse tipo de nutrição. Como diz o economista e cineasta João Moreira Salles: *“É mais fácil destruir o que não está investido de curiosidade e afeição”*¹⁹. Viva a periferia!

19. Essa reflexão surge a partir de uma matéria escrita pelo autor, na revista Piauí, em defesa da Floresta Amazônica. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/sete-bois-em-linha/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

Referências

- BLACKING, J. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007.
- CARRETEIRO, T. C. Sofrimentos sociais em debate. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 57-72, 2003.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHAUI, M. de S. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.
- COLLINS, P. H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, H. B. de (Org). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 271-312.
- CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- CORRÊA, R. L. A periferia urbana. *Revista GEOSUL*, v. 1, n. 2, p. 70-78, jan. 1986.
- CUNHA JUNIOR, H. *Espaço público, urbanismo e bairros negros*. Curitiba: Appris, 2020.
- ESPINOSA, B. de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- EVARISTO, C. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- FERNANDES, F.; SILVA, J. de S. e; BARBOSA, J. O paradigma da potência e a pedagogia da convivência. *Revista Periferias*, n. 1, 2018.
- FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS. Salvador, cultura do dia: Curuzu, Salvador, 2002. Disponível em: http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=7&cod_polo=105. Acesso em: 20 nov. 2023.
- GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.
- GUERREIRO, G. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- HIKIJ, R. S. G.; CHALCRAFT, J. Gringos, nômades, pretos: políticas do musicar africano em São Paulo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 65, n. 2, 2022.
- HOOKE, B. *Pertencimento: uma cultura do lugar*. São Paulo: Elefante, 2022.
- JODELET, D. Os processos psicossociais da exclusão. In: SAWAIA, B. (Org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. p. 53-66.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. *O que é imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- LORDON, F. *A sociedade dos afetos: por um estruturalismo das paixões*. Campinas: Papirus, 2015.

- MARTINS, A. Café Filosófico: um mundo onde conhecer é criar e afetar-se melhor. *Youtube*, Percy Reflexão, 24 out. 2014. Palestra realizada no dia 01 de julho de 2011. (Mesa “Café Filosófico”). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=17Lr4vJIDaA>. Acesso em: 04 fev. 2023.
- MASSEY, D. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MOURA, N. de S. Atlas “o mundo desde o fim”: como cartografar o sertão?. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 15, 2018, Rio de Janeiro. *Anais do XV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Rio de Janeiro: SHCU, 2018.
- NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.
- OGIEN, A. Uma concepção expandida de periferia. *Revista Periferias*, n. 2, 2018.
- PATROCÍNIO, P. R. T. do. Favela, periferia e subúrbio, territórios da diferença. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15, 2017, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso Internacional ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017.
- REN, X. The peripheral turn in global urban studies: theory, evidence, sites. *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, n. 26, 2021.
- SALES, J. M. S. Pode o subalternizado opinar? O desabafo de João do Vale e Zé Kéti no espetáculo teatral e musical Opinião. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 20, 2023, Belém. *Anais do XX Encontro Nacional da Anpur*. Belém: Anpur, 2023.
- SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, v. 17, p. 237-59, 1992.
- SILVA, J. de S. e; BARBOSA, J. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- SILVA, M. V. da. *Debaixo do “progrêssio”: urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos*. 2011. 287f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SOUZA, N. S. *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- WACQUANT, L. *Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2001.

John Max Santos Sales

Professor assistente da Universidade Estadual do Tocantins (Unitins). Possui graduação bacharelado em Ciências Econômicas (2010) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), graduação tecnológica em Saneamento Ambiental (2010) pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Sergipe (IFS), mestrado em Planejamento Urbano e Regional (2013) pelo Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (Propur) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutorado em Planejamento Urbano e Regional (2024) pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Email: john.ms@unitins.br

ORCID: 0009-0001-9763-8785

Submissão: 21 de março de 2024.

Aprovação: 20 de março de 2025.

Editores da RBEUR: Maria Encarnação Beltrão Sposito e Everaldo Santos Melazzo.

Editores do Dossiê: Matthew A. Richmond, Patrícia Maria de Jesus e Jean Legroux.

Como citar: SALES, J. M. S. Afetos, escrituras musicais e reposicionamento de imaginário: Sou periferia! Sou periferia! *Revista brasileira de estudos urbanos e regionais*. V. 27, E202538, 2025 DOI: <https://doi.org/10.22296/2317-1529.rbeur.202538>.

Artigo licenciado sob Licença Creative Commons CC BY 4.0.

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR