Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

ICONOFILIA, PASIÓN Y TERRITORIO EN EL ROCK

Un caso en Maragojipe, Bahía, Brasil

Jorge Cardoso Filho
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
cardosofilho.jorge@gmail.com

Resumen
Este artículo presenta algunos resultados parciales del proyecto de investigación "Diáspora y perspectivismo en el rock" a partir del estudio de portadas de álbumes y artes gráficas de la banda de rock *Vovó do Mangue*, de Maragojipe (Bahía). Dicha investigación presenta modalidades sensibles bajo las cuales el rock construye un encuentro con la alteridad, a partir de los conceptos de *Nachleben* y *Pathosformel* (Warburg, 2015) y de la caracterización, por parte de Marie-José Mondzain (2013), de la imagen icónica, basado en su serie visual de iconografía rock. Finalmente, indicamos cómo estas modalidades sensibles se relacionan con la experiencia cultural decolonial contemporánea, en sus dinámicas performáticas.
Palabras-clave: rock; supervivencia; performance; Maragojipe; Bahía.

ICONOFILY, PASSION AND TERRITORY IN ROCK

A case study in Maragojipe, Bahia, Brazil

Abstract
This paper presents partial results of the research project called "Diaspora and perspectivism in rock" which has taken the album covers and its designs as an object of study, specially the cover from the rock band Vovó do Mangue, from Maragojipe, in Bahia/Brazil. Such an investigation presents sensitive patterns of rock music and its iconography that articulates alterities through the concepts of *Nachleben and Pathosformel* (Warburg, 2015) as well as Marie-José Mondzain's (2013) characterization of the iconic-image. In the end, we indicate how these sensitive patterns are related to the decolonial cultural experiences in contemporary culture and its performatic dynamics.
Keywords: rock; survival; performance; Maragojipe; Bahia.

Introdujo[1]

La iconografía del rock presenta un conjunto de referencias de muy diversa constitución. Desde los campos semánticos más ligados a las tradiciones judeo-cristianas occidentales, como el ocultismo, la brujería y los demonios (normalmente apropiados en positivo), pasando por

[1] Texto traducido por Óscar Martínez

referencias a la cultura de la Edad Media y la fantasía (castillos, dragones y guerreros valerosos), exacerbando también aspectos distópicos de la vida cotidiana (guerras nucleares, catástrofes naturales, fin de la raza humana y ascensión de robots y de las propias tecnologías), o la explotación del cuerpo y la carne (sea como placer o como formas de violencia). ¿En qué medida la amplitud de este acervo implica necesariamente una multiplicidad de matrices constituyentes del género? ¿En esta iconografía podría existir, pese a las variaciones, una gramaticalidad reiterada y compartida? ¿Una supervivencia? ¿De qué se nutren, contemporáneamente, estas prácticas supervivientes? Este artículo presenta resultados parciales colectados en la investigación "Diáspora y perspectivismo en el rock", desarrollada con el apoyo del CNPq en el Centro de Artes, Humanidades y Letras de la UFRB con la finalidad de contribuir a este debate.

Maragojipe es una ciudad con aproximadamente 40.000 habitantes, según el censo demográfico de 2024. Bañada por los ríos Paraguassu y Guaí, la ciudad se ubica principalmente en una región de manglares, ya que la Bahía de Todos los Santos ejerce una considerable influencia sobre el ecosistema. Tradicionalmente, en agosto se celebra la festividad de San Bartolomeo, patrono de la ciudad, con una regata que tiene lugar el día 24, partiendo de Aratu y llegando a Maragojipe. La ciudad se ubica en una zona de reserva extractiva (RESEX), lo que la convierte en escenario de disputas políticas entre ambientalistas y promotores inmobiliarios.

Sistematizamos algunas interpretaciones de la iconografía del rock en relación con la producción de bandas bahianas buscando discutir, además de identificar, aspectos reiterativos y/o que borran el campo semántico del género y qué es lo que sobrevive a tales reiteraciones y/o borrados. Nuestro punto de partida son los estudios de teoría de las imágenes, sobre todo con énfasis en el historiador alemán Aby Warburg y sus conceptos fundamentales de *Nachleben* y *Pathosformel*, ambos con numerosas opciones de traducción debatidas por sus estudiosos, entre los cuales destaco a Ludueña Romandini (2017, p. 18); para él, "la noción de "fórmula de *pathos* (*Pathosformel*)" debe comprenderse también como una forma gestual-emotiva que, originada en el cuerpo, puede expandirse en la objetividad de los materiales del mundo".

La ambiciosa propuesta de Warburg consistió en producir un atlas de imágenes - que denomina Atlas Mnemosyne, concebido al mismo tiempo como resultado y como proceso/método de investigación de imágenes de diferentes épocas y culturas. Imbuido en comprender la presencia de la Antigüedad en diferentes temporalidades y contextos culturales,

Ludueña-Romandini explica, respecto del concepto de *Nachleben*, que "la supervivencia o vida póstuma de las imágenes y sus demonios puede concebirse como intersecciones de vectores temporales coexistentes" (2017, p. 33).



Figuras 1, 2 y 3 (a partir del canto superior izquierdo): Portada del álbum Influir de la banda Inkoma; portada del álbum Euthanasia de la banda Mercy Killing; portada del primer álbum de la banda Iron Maiden, homónimo.

Las portadas del centro y de la izquierda corresponden a álbumes de dos bandas de rock bahianas, mientras que la de la derecha es la portada del primer álbum de la banda inglesa *Iron Maiden*. Se observa una reiteración de temas relacionados con la muerte y/o el más allá. La banda Inkoma, con su álbum *Influir*, presenta la imagen de un monitor de frecuencia cardíaca. La banda *Mercy Killing*, en el álbum *Euthanasia*, muestra la figura de un médico zombi probando una jeringa. La portada del álbum homónimo de Iron Maiden presenta la figura que se convertiría en la mascota de la banda: Eddie, una criatura no muerta que se transforma con cada álbum (según su temática). En este conjunto visual, la reiteración de imágenes asociadas a estados liminales entre la vida y la muerte indica una prevalencia de la imaginería rockera que trasciende el contexto de Inglaterra y resuena en la ciudad tropical de Salvador, capital de Bahía, una ciudad cuyo pasado colonial está mucho relacionado con las prácticas de los pueblos indígenas de América y África. A partir de lo que pueden considerarse como las tradiciones afro-diaspóricas o amerindias presentes en Bahía, nos centramos inicialmente en la banda *Vovó do Mangue*, de la ciudad de Maragojipe, en el territorio de Bahía conocido como Recôncavo.



Figuras 4, 5, 6 y 7 (a partir del canto superior izquierdo): Logo de la banda Vovó do Mangue; integrantes de la banda en foto de divulgación; portada del primer álbum, homónimo; foto de Maragojipe, con la iglesia de São Bartolomeo en el centro.

La naturaleza distinta de cada una de estas imágenes (logo de la banda, fotografías y portada del álbum) es necesaria para poder darnos cuenta de cuáles son los elementos supervivientes, que no residen apenas en las imágenes icónicas, sino en la propia economía de las imágenes en performance.

Supervivencia del *pathos* en las imágenes

Nuestra hipótesis, siguiendo la propuesta de Marie-José Mondzain (2013) sobre la economía icónica, es que la iconografía del rock constituye no sólo un instrumento que considera el cuerpo, las adhesiones elementales y la afectividad, sino también una simbología capaz de oscilar entre univocidad y ambigüedad, un modo de operar estos símbolos que permite experimentar los fenómenos musicales a partir de claves dinámicas. Si es correcto pensar que

"la verdadera carne, que vive en el habla y en la imagen, no deviene de la apariencia, sino de la aparición, allí donde el orden de la manifestación vence todas las trampas de la ilusión", como lo hace Mondzain (2013, p. 93), pensamos que no es en la fijeza de los modelos dónde identificamos las tensiones dinamizadoras de la experiencia, sino en sus propias modelaciones. En la forma en acción, en las performances. Ella misma explica esta dimensión fundacional de la forma en acción (una formatividad):

> Quem será o senhor das imagens: aquele que for espiritualmente fiel à imagem natural, aquele que respeitar a imagem natural na imagem artificial, ou, por fim, aquele que se mover com astúcia e sem interrupção entre a fidelidade e infidelidade, para extrair do artifício todos os benefícios possíveis? (Mondzain, 2013, p. 25)

Inspirándonos en las dos nociones propuestas por el historiador del arte Aby Warburg, *Nachleben* y Pathosformel, queremos pensar más allá de las mismas, identificando qué es lo que sobrevive en las variadas experiencias. El término *Nachleben* fue acuñado por el autor con una traducción principal en el sentido de "vida póstuma", "post-vida" o "supervivencia". Esta idea pretende sintetizar la presencia que la Antigüedad (a pesar de muerta) adquiere en épocas posteriores, como fantasmagorías que acechan otras épocas. En cambio, con la idea de *Pathosformel*, Warburg busca circunscribir mejor de qué manera estas imágenes de la Antigüedad pueden percibirse en acontecimientos contemporáneos (del Renacimiento italiano, foco de atención del autor). Lenguajes y gramáticas que operan en las formas de exprimir los movimientos, tanto físicos como del alma. Así, un modo determinado de captar el movimiento de los cuerpos, indicios de las pasiones del alma, prevalece en el Renacimiento florentino e, inclusive, en las fotografías de los siglos XIX y XX, configurando lo que Warburg identificó como un *pathos* ya formulado (*Pathosformel*).

Esta capacidad de reiteración del *pathos* fue también aprehendida por Herman Parret (1997) al discutir una estética de la comunicación más allá de los límites impuestos por la pragmática. El autor sintetiza una idea que exprime como "*pathos* razonable" dado que "la pasión que se expresa o se comunica ya es siempre una pasión razonable, porque entró en una gramática restrictiva que domestica el *pathos* caótico y no-estructurado" (Parret, 1997, p. 110). De este modo, el autor prosigue explicando que las pasiones quedan grabadas en el discurso mediante figuras.

> (...) a figuratividade discursiva indica a presença das paixões do sujeito, mas ao mesmo tempo – e esse deverá ser retomado – toda figuratividade economiciza o *pathos* ao estruturá-lo e ao submetê-lo às restrições gramaticais. Se a figura tem função expressiva e comunicativa é porque insere as paixões num dispositivo "razoável", numa economia na qual o pathos se torna comunicável (Parret, 1997, p. 111).

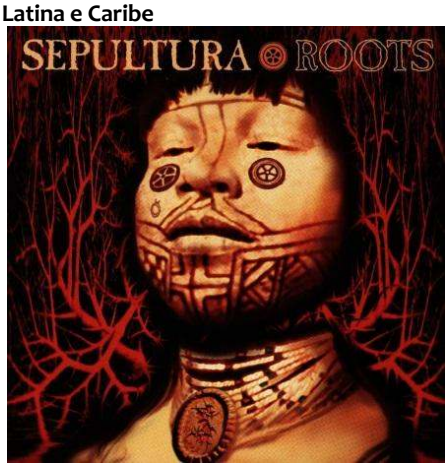
Discutiendo esta cuestión de la intensificación y la depuración de las pasiones en el fotoperiodismo, Benjamim Picado (2013) revisa las proposiciones warburgueanas de *Nachleben* y *Pathosformel* a la luz de las apropiaciones de Ernst Gombrich y Didi-Hubermann, para informarnos sobre el papel de la expresividad corporal de los personajes en acción y en el contexto de un dramatismo atribuido al instante, una escenografía viva del acontecimiento.

> Neste ponto, nos interessa pensar os regimes nos quais a expressividade do gesto é favorecida, a partir de uma certa exacerbação de sua apresentação, com os fins dramáticos que lhe seriam inerentes: dada a frontalidade da apresentação da imagem de Adams, há que se notar a implicação deste vetor frontal na matriz teatralizada da apreensão dos gestos e das posturas das personagens (Picado, 2013, p. 15).

Así, siguiendo un camino inspirado en Warburg y en sus diferentes lectores, examinamos esta supervivencia de imágenes del rock no solo en su producción acabada y ampliamente divulgada (en portadas de álbumes y fotos de divulgación), sino también en las imágenes de performances en vivo, en las cuales la gestualidad de los actores en el escenario contribuye a una reflexión sobre la supervivencia de modalidades sensibles.

Comprendemos que tales modalidades pueden aproximarse mucho de los núcleos temáticos de expresión de las tradiciones del rock y, en estos casos, las comprendemos como experiencias que pueden sintetizarse en la rúbrica de una 'identidad'. También pueden habitar un espacio más fronterizo de estas tradiciones y, así, presentar proximidad con una rúbrica que denominamos 'alteridad'. Más allá de esta capacidad de articularlas temáticamente, nos interesa seguir la sugerencia de Picado (2013) y pensar las identidades de las expresiones somáticas.







Figuras 8, 9 y 10 (desde la izquierda) Portada del disco Welcome to Terreiro (1993) de Gangrena Gasosa; portada de Roots (1996) de Sepultura; portada de Selvagem? (1985) de Paralamas do Sucesso.

Las imágenes superiores suscitan reiteraciones de una identidad iconográfica del rock, así como aspectos tensionantes que marcan una alteridad. Ninguna de estas bandas es de Bahía, pero sus trabajos exprimen algunas de las matrices que identificamos en esta relación con las alteridades. Una matriz del escrache y de lo grotesco, en el caso de *Gangrena Gasosa*; una matriz romántica, en el caso de *Sepultura*; y una matriz irónica, en el caso de Paralamas do Sucesso (Cardoso Filho, 2021). Más allá de la supervivencia temática, entendemos que las propias formas de gestualidad presentes en estas portadas revelan la intensidad de un *pathos* operante y predominante en cada una de ellas.

Los personajes caricaturizados en la portada de *Gangrena Gasosa* ven exagerados sus trazos físicos (como suele ser típico en este formato de representación) en su misma relación

con las indumentarias propias de entidades de la religión de matriz africana –lo que permite comprender que la atención esté dirigida no solo hacia los propios personajes (que son los músicos de la banda), sino también hacia su forma de 'vestirse'. La postura austera del indígena, en el caso de *Sepultura*, con las raíces de color rojo que conforman su pelo, remite a la tradición de los pueblos originales, diezmados con la llegada de los europeos. En cambio, en *Paralamas do Sucesso* esta tradición se mimetiza en el cuerpo del personaje de la portada, que, en una escenificación irónica –a pecho descubierto, envuelto en su propia camiseta y sosteniendo un palo de madera- nos pregunta: ¿salvaje?

Pasiones en Maragojipe, Bahía

En términos culturales, la cultura pesquera de esta región de mangue es muy fuerte, así como lo son los paseos turísticos en barco por el río Paraguaçu y la Bahía de Todos os Santos. La fiesta del Carnaval de máscaras también es una tradición de la ciudad y en 2007 el Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) la consideró patrimonio inmaterial. Muchos estudiantes de la Universidade Federal do Recôncavo da Bahia son oriundos de Maragojipe. Hemos realizado y acompañado trabajos de investigación sobre el escenario musical del rock en la región del Recôncavo de Bahía desde hace siete años (Araújo, 2015; Pereira, 2016; Jesus, 2019; Cardoso Filho & Oliveira, 2020; Strada & Teixeira, 2016) y, a partir de ellos, hemos cartografiado aspectos sensibles que emergen en relación con los productos culturales. Siendo esta una región profundamente marcada por una colonización basada en el trabajo de africanos esclavizados, el Recôncavo bahiano mantiene fuertes lazos con prácticas culturales de la diáspora africana (Gilroy, 2013), en una vertiente que dialoga con el Atlántico Sur y las relaciones con la Europa ibérica. En este sentido, los saberes musicales (Sovik, 2018) adquiridos a partir de diversas prácticas se cultivan en experiencias más recientes –como en las manifestaciones de samba de roda y reggae, en las prácticas filarmónicas, en las fiestas de San Juan y de Carnaval, pero también en cultos religiosos como el de la *Irmandade da Boa Morte* y en el de *terreiros de Candomblé*, como *Roça do Ventura* o de *Huntoloji*, en Cachoeira, así como en la regata en homenaje a San Bartolomé, en Maragojipe.

Los saberes institucionalizados, que podemos identificar inclusive en la historiografía de documentos oficiales, también presentan aspectos interesantes sobre estas pasiones que sintetizan la disposición anímica de algunas ciudades del Recôncavo: Itaparica, por ejemplo, es

la ciudad ‘denodada’. Un término que designa la impavidez y el coraje de una ciudad al barrar el paso a la flota naval portuguesa que planeaba atacar Salvador. Cachoeira es conocida como ‘heroica y monumental’, y Maragojipe como ‘patriótica’, características también atribuidas en función del papel de las mismas en las luchas por la independencia de Brasil y de Bahía, que culminan el 2 de julio de 1823. Permanece en todas las nomenclaturas un elemento romántico, la lucha por una causa mayor, ‘patriotismo, coraje y heroísmo’ que en este caso se representan en la imagen del *caboclo* y en una fuerte participación popular, participación de mujeres, de negros y negras libertos, de indígenas.





Figuras 11 y 12: Maria Quitéria, Joana Angélica, Maria Felipa y el Corneteiro Lopes, personajes de la historia por la independencia de Brasil en Bahía; el Caboclo en el desfile del 2 de julio, en Salvador.

En nuestra opinión, hay aquí una tentativa de la historiografía de reconocer el protagonismo de estos saberes oriundos de grupos tradicionalmente subalternizados (en niveles diferenciados) en la construcción de aquellas pasiones. La imagen, sobre todo la del *caboclo*, es lo que nos interesa explorar: su gestualidad en combate atacando a una serpiente-dragón puede ser pensada tanto a nivel metafórico (el pueblo original venciendo a la tiranía) como a nivel reiterativo de las pasiones que sobreviven, incluso en el rock de Maragojipe, de la banda *Vovó do Mangue*.

Por ejemplo, cuando investiga las imágenes de los indios puebla en América del Norte, Warburg llama la atención sobre una religiosidad ‘primitiva’, queriendo designar, en mi opinión, un aspecto primigenio, primordial, original e inaugural, que abarca la cotidianeidad de aquellos, incluso en el ámbito del arte decorativo. Las casas con sus utensilios, los ornamentos, las pinturas en cuencos; Warburg indica un culto a las serpientes que está presente en todas estas prácticas. “Las serpientes así iniciadas son, en esta asociación con los indígenas, convertidas de la forma más cruda posible en causantes y mediadoras de la lluvia. Son, a la vez, la lluvia, la

serpiente y el santo (primitivo) viviendo bajo forma animal" (Warburg, 2015, p. 235). Warburg no se limita a identificar la capacidad reiterativa de este tema. Explora su gesto metodológico investigando, en las imágenes, el paganismo de la Antigüedad, la recurrencia de esta temática relacional con las serpientes en varios cultos, señalando su relación con las ménades, el mito de Laocoonte y el dios de la salud Esculapio, que lleva una serpiente en su bastón. El *caboclo* del 2 de julio bahiano ataca a la serpiente, en un gesto de dominación tal como el de Esculapio.

Nuestra figura 4, por ejemplo, con el logo de la banda *Vovó do Mangue*, posee un aspecto 'serpentiforme' que indica la supervivencia de este culto a las serpientes en la expresividad de la banda. Pero, dado que este elemento tampoco es inusual en la iconografía del rock, es posible atribuir esta vida póstuma al propio género musical al cual la banda quiere vincularse. Sin embargo, hay tradiciones que compiten con esa formulación más directa entre la serpiente y el género rock en el propio ambiente en el que Vovó do Mangue actúa. La iglesia que vemos en la figura 4 es la Iglesia Matriz de São Bartolomeu de Maragojipe, patrón de la ciudad. San Bartolomeo, en la tradición del candomblé, es Oxumaré, orixá mitad serpiente, señor del arco-iris.

Se narran cuentos sobre Oxumaré en los que su belleza atrae la pasión de Xangô, orixá de la justicia y del trueno. Xangô aprisiona a Oxumaré en su palacio en el cielo. Cuando Oxumaré huye del palacio, lo hace en forma de serpiente, llevando la lluvia y los colores del arco-iris a la tierra. También suele contarse que Oxumaré muda de piel como las serpientes y, en cada mudanza, asimismo cambia su anatomía sexual (*Angolô/Angolomeia*). Una vez más, sobrevive aquí una pasión que resulta evidente si pensamos en el martirio de San Bartolomeo, quien fue despellejado vivo, en la Europa oriental, por predicar el cristianismo. En la iconografía renacentista, San Bartolomeo ha sido representado, en la Capilla Sixtina y en muchas otras pinturas, sosteniendo su propia piel desollada (¿también la vieja piel de una serpiente?). De la vieja piel, sin embargo, emerge San Bartolomeo así como Oxumaré también emerge transformado.





Figuras 13 y 14: Detalle de la Capilla Sixtina de Michelangelo, con foco en San Bartolomeo; escultura de San Bartolomeo en bronce, por Damien Hirst, 2006.

En las dos obras persiste, además de la temática del sufrimiento por desollamiento, un gesto de exhibición pública de la (vieja) piel con un cierto orgullo. Es con orgullo de su nueva condición que Bartolomeo exhibe el modo en que fue martirizado. En la pintura de Michelangelo, sostiene una daga con su mano derecha mientras la izquierda presenta la piel desollada. Bartolomeo aparece con una nueva epidermis, renovada y sagrada, en la pintura renacentista. Damien Hirst (2006) eligió exhibir la piel del santo colgando de su brazo derecho, que apunta hacia lo alto, mientras la mano izquierda sostiene unas tijeras (la piel de Bartolomeo como una ropa de la que él mismo acaba de despojarse). En la escultura, Hirst prefiere mantener el cuerpo de Bartolomeo en carne viva, revelando su tejido muscular.

Hay aquí un orgullo de la nueva condición, un orgullo que nos permite pensar que, pese a ser inmolado y torturado, la defensa de una causa permitió a Bartolomeo exhibir públicamente el abuso que sufrió (no con pesar, sino con dignidad). En su caso, esta causa era el cristianismo. En el caso de Maragojipe, el motivo de orgullo es la tierra donde se ha nacido y que la colectividad defiende. La gestualidad patriota al exhibir con orgullo su piel, la tierra de nacimiento, permanece como experiencia poética del vivir y expresar la ciudad.

Pasiones en perfomance en *Vovó do Mangue*

La banda *Vovó do Mangue* ya exhibe este orgullo de la tierra en su propio nombre. El mangue es un ecosistema sobre el que buena parte de la sede del municipio de Maragojipe asienta su territorio. Según la propia narrativa de la banda en su página oficial (https://vovodomangue.com.br/), el movimiento cultural desencadenado por la banda y su entorno fue tan intenso que generó la creación, en 1997, de la Fundación *Vovó do Mangue*, "institución de reconocimiento internacional que actúa en algunos municipios bahianos en las áreas de preservación ambiental, educación, cultura y desarrollo social". Entendemos que se trata de una articulación estético-política que une la producción musical de la banda con su papel y su actuación en pautas tan necesarias para las ciudades contemporáneas como son el desarrollo sostenible y las relaciones con el medio. Otra acción que podemos identificar dentro del campo de actuación en este *pathos* patriótico.

El nombre de la banda, fundada en 1993, también está conectado con el momento en que se publicó el manifiesto de *Fred Zero Quatro*: "Cangrejos con cerebro", publicado en el *Jornal do Comércio*, en Recife, en 1992. En aquél período, eclosionó una acción cultural y expresiva que sintetizan muy bien la banda *Chico Science & Nação Zumbi* en su álbum *Da lama ao caos* (1994) y diversas otras bandas de la escena *mangue*, generando influencias en todo Brasil.

> O Mangue foi um processo de produção e divulgação de novas criações em música pop - com ecos no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura - ao mesmo tempo em que recuperou as tradições musicais em Pernambuco. Esse movimento se pautou tanto na busca desses ritmos e seus produtores populares, como também na construção de formas de divulgação de trabalhos dos jovens músicos e dos artistas tradicionais. Uma idéia central era "antenar" os novos produtos da cultura urbana com os desenvolvimentos mais recentes da cultura pop, a tecnologia eletrônico-digital e as formas da cultura local (Vargas, 2007, p. 17).

El autor nos explica que, bajo la égida de los hibridismos, esta corriente promovió un movimiento poético de radical articulación entre musicalidades regionales (con énfasis en las tradiciones afro-diaspóricas) y sonoridades electrónicas y de la guitarra eléctrica. Hizo que surgieran, de esta forma, alteridades en la iconografía del rock producido en Brasil. Este es el motivo por el cual vemos, en la portada del primer álbum de *Vovó do Mangue* (figura 6), una

pintura que parece una acuarela de la plaza de la Iglesia Matriz de São Bartolomeu, con un colorido muy vivo que difícilmente remite a la iconografía del rock, e incluso con la permanencia de uno de los principales signos del universo simbólico del género, la iglesia. El efecto de la pincelada densa en el cielo azul de Maragojipe puede entenderse como otra acción, permanente, de fijar la mirada (y la escucha) en aquel horizonte.

En la foto de divulgación de la banda (figura 3), uno de sus integrantes viste una camiseta con la estampa de Nuestra Señora de los Navegantes (también reverenciada como Yemanjá en las tradiciones afro) por debajo del blazer, manteniendo este juego entre identidad y alteridad en la experiencia con el rock que la banda quiere proporcionar, en una clave interpretativa que recuerda a aquella que promovió *Sepultura* al incorporar aspectos indígenas y de la música negra en su álbum *Roots*.

Pero es en la performance de la banda donde podemos ver cómo estas supervivencias actúan de una forma más vibrante, ya que la performance aporta las fórmulas del *pathos* operando en una situación y un contexto específicos, imposibles de repetir, como nos explica Zumthor (2000). Para ello vamos a detenernos en un vídeo de la banda, grabado en 2018 bajo la dirección de Thyago Nascimento y Carlos Gomes, de la canción *Sob a Luz*, novena pista de su álbum de estreno. *Sob a Luz* es una composición de Gustavo Mello cuya letra narra las amarguras de un pueblo que vio frustradas sus expectativas, resignándose a un fin ya anunciado.

> Sob a luz o pulso forte de um povo arredio/ as armas aqui do norte acendendo o pavio/ a morte persegue os passos do homem daqui/ (a paixão que queima o corpo e faz ele sentir)/ Nada mais forte que o cheiro de uma fêmea no cio/ Me embriago em seus cabelos e me afogo no rio/ um gibão e uma enxada, sonhos e ilusão/ a faca corta o fio da vida e destrói o coração/ Sobre a cabeça o céu azul e uma lua a brilhar/ esperança, sede, fome e a sorte sem chegar/ luzes brilham na cidade, cega religião/ que mantém a castidade e sua honra em vão/ o povo, a passos lentos, marcha para a salvação/ rédeas curtas, laço intenso, regras e alienação/ na correnteza da vida, o açude secou/ Deus não nos deixou colher tudo que a gente plantou (https://vovodomangue.com.br/)

El vídeo se inicia con un doblete de repentistas *sertanejos* recitando versos sobre Vovó do Mangue, específicamente sobre la creatividad de la banda al unir *sanfona y viola*. Tras este epílogo, los créditos iniciales presentan a la banda y la dirección del vídeo y en seguida se escuchan los acordes iniciales de la canción, con una línea de instrumentos que cuenta con guitarra, bajo y batería, además del triángulo, la *sanfona* y la *zabumba*, *violas* y la participación

de un grupo de *samba de roda*. Nos llama la atención la formación de dos grupos de *power trio* distintos en esta presentación: guitarra, bajo y batería como un *power trío* tradicional, y triángulo, *sanfona* y *zabumba* como un segundo *power trío* que remite a las tradiciones de la música del nordeste y a Luiz Gonzaga, rey del *baião* (agradezco a Carlos Jáuregui por llamar la atención sobre esto durante la discusión de tesis en la UFOP en que ambos participamos).



Figuras 15, 16, 17 y 18: Frames del vídeo de Sob a Luz, de Thyago Nascimento y Carlos Gomes.

Los cuerpos en performance, anunciados en seguida al inicio del vídeo, rompen con lo esperado en la presentación de una banda de rock (que, tradicionalmente, aparecerá en seguida en la identificación del clip). Lo que se presenta al oyente y espectador son los cuerpos de tradiciones musicales del *sertão* brasileño y del propio Recôncavo de Bahía conduciendo su performance hasta el final. En el vídeo no hay imágenes directas de la banda Vovó do Mangue, a no ser las imágenes que se hacen presentes en el canto y en la sonoridad de sus instrumentos. Aún sin verlos, el espectador puede sentir la presencia vibrante de los músicos de la banda, su relación con aquellos cuerpos en performance que danzan y tocan, y de este modo se está usando la "astucia y sin interrupciones entre la fidelidad y la infidelidad para extraer del artificio todos los beneficios posibles" (Mondzain, 2013) del dispositivo audiovisual, reiterando la presencia de la banda (y del rock) aunque ellos no estén visualmente presentes en el encuadre.

El orgullo de la propia tierra, reforzado en los cuerpos danzantes de las bailarinas de samba, transborda hacia el orgullo de la tierra de los otros: el *sertão*. Presente en el doblete de repentistas y en el trío clásico de *forró*, el *sertão* es un aspecto recurrente en el imaginario del nordeste, incluso para quienes habitan el litoral. El *sertanejo* es "el otro" del habitante litoral en muchas ciudades, sobre todo en las capitales del nordeste, la mayoría localizadas en zonas costeras (Souza, 2019). Cuando el vídeo trae los cuerpos de estos músicos en performance, reintroduce en el campo de las disposiciones pasionales y anímicas el deseo de alteridad. Una pasión por sí mismo, pero también una pasión por la diferencia, por la capacidad del otro de producir diferencias.

Los cuerpos de las bailarinas de samba amparan al rock, así como lo hacen los cuerpos de los músicos presentes en las imágenes. No sienten incomodidad en el encuentro con un género musical tan habitado por demonios o por la Edad Media y las distopías cotidianas. Predomina un *pathos* que ampara y celebra: celebra el cuerpo, la vida y el encuentro –con uno mismo, aunque también con el otro. Entendemos también que este es un encuentro que ampara porque guarda aspectos de semejanza, de identidad con el género musical. En el ocultismo de las prácticas sincréticas (las bailarinas de samba usan sus trajes festivos, por ejemplo), en la fantasía lúdica de la danza e incluso en la fantasía legendaria de las historias sobre Vovó do Mangue –entidad protectora del mangue- o de Oxumaré, la serpiente-orixá con sus colores vivos. Pero la letra de la canción nos indica que pese al amparo y a la celebración, hay inmolación y sufrimiento, pues "Dios no nos dejó colectar todo lo que plantamos".

Consideraciones Finales - Migajas de pasión

La relación establecida con las expresiones musicales de la banda *Vovó do Mangue* revela, en mi opinión, un movimiento de reorganización de vectores fundantes del género musical del rock en diálogo con aspectos cruciales que constituyeron este género cultural. En este sentido, el acervo cultural activado en la producción expresiva de la banda sin lugar a dudas indica otras posibles matrices que pueden acoplarse a la experiencia musical y pueden identificarse y amplificarse con acciones de investigación y divulgación.

La supervivencia de tales imágenes no reside tanto en una gramática reiterada y compartida como en una pragmática efectiva que consigue sobrevivir en las más diversas

experiencias y que procuramos explorar a partir de las pasiones en acción, en las performances de la banda. Comprendemos, entonces, que los vestigios de estas pasiones quedan marcados (encarnados) en los diversos ambientes en los que interactuamos, ya sean estos objetos, objetos expresivos, naturalezas o prácticas culturales. Juntar las migajas de las pasiones que sentimos, y repartirlas con los demás, es lo que hemos hecho en este texto.

Destaco aquí, como forma de agradecimiento, la influencia fundamental en este texto de dos grupos de investigación: del *Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes* (GEEECA), de la UFRB, colegas y compañeros sin los cuales no habría inspiración suficiente para generar estas reflexiones; del grupo de investigación *Media-Müthos*, de la Universidade Federal Fluminense, coordinado por el profesor Benjamim Picado, donde tuve la oportunidad de desarrollar parte de esta investigación durante unas prácticas pos-doctorales. Los lunes por la mañana fueron mucho más amigables, durante este distanciamiento social, gracias a lo compartido en este grupo, sobre todo las discusiones sobre modalidades estéticas, narrativas y de teoría de la imagen. También agradezco al CNPq por su beca de productividad en investigación, lo que me ha permitido realizarla, y al TRACC-UFBA, Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação.

Referencias

ARAÚJO, Stephen. **O Rock baiano e seus elementos de africanidade: trajetória e experiências da banda Cascadura**. TCC em Licenciatura em História. Cachoeira, UFRB-CAHL, 2015.

CARDOSO FILHO, Jorge. & OLIVEIRA, Pedro. Anacronismos do Rock: pequenas crises a partir da banda Vovó do Mangue. In: MAIA, J *et all* (Org.). **Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais**. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2020.

CARDOSO FILHO, Jorge. Diáspora e perspectivismo no Rock brasileiro – as matrizes do elogio, do escracho e da ironia. In: GALLUCCI, Natacha (ed.). **Estamos aqui: debates Afro Latino Americanos em perspectiva Brasil Argentina**. Juazeiro do Norte: Editora da UFCA, 2021, p. 124-146.

GUERRA FILHO, Sérgio. O Povo na Independência da Bahia. **Revista da Fundação Pedro Calmon**, v. 8, p. 20-23, 2004.

JESUS, Kaio. **Escola Pública e o Plano Cartesiano do Deus Enganador: uma análise sociosemiótica da banda Escola Pública na cena alternativa de Cachoeira, Bahia**. TCC em

Comunicação Social - Jornalismo. Cachoeira, UFRB-CAHL, 2019.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabian. **A Ascensão de Atlas: glosas sobre Aby Warburg**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

MONDZAIN, Marie-Jose. **Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2013.

NASCIMENTO, Luis. **Povoamento e formação social de cachoeira**. (Impresso), 2019

PARRET, Herman. **A estética da comunicação: além da pragmática**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PEREIRA, Celina. Cena Rock independente na cidade de Cruz das Almas-Bahia. In: BENEVIDES, Silvio & PENTEADO, Wilson. (ed). **Pelas lentes do Recôncavo: escritos de teoria social, artes e humanidades**. Cruz das Almas: EDUFRB, 2016, p. 31-47.

PICADO, Benjamim. Das intensidades às depurações da paixão na imagem: mutações do gesto e do acontecimento no fotojornalismo. **Ícone – Especial THEORIA** - Futuro do passado: representação, memória e identidades na fotografia, vol. 15, n. 01, p. 1-18, 2013.

SOUZA, Rany. **O sertão como espaço de alteridade no cinema brasileiro: uma análise da narrativa de fluxo de Viajo porque preciso, volto porque te amo**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: UFBA - FACOM, 2019.

SOVIK, Liv. **Tropicália Rex: música popular e cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

STRADA, Adriele & SANTANA, Karla. **Rock e Metal no Recôncavo**. TCC em Comunicação Social – Jornalismo, Vídeo. 47 min. Cachoeira: UFRB – CAHL, 2016.

SOB A LUZ. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal [Vovó do Mangue]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kfx4ac_P3sQ. Acesso em: 23 de março de 2019.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: CIA das Letras, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Mini Bio Autor

Jorge Cardoso Filho es profesor asociado del Centro de Artes, Humanidades y Letras de la Universidad Federal del Recôncavo de Bahía. Nacido en Salvador, Bahía, reside en São Félix, a orillas del río Paraguaçu. Es docente del Programa de Posgrado en Comunicación de la Universidad Federal del Recôncavo de Bahía y uno de los líderes del Grupo de Estudios en Experiencia Estética: Comunicación y Artes (GEEECA). Ha realizado estancias como becario y profesor visitante en las siguientes universidades: Goethe-Universität Frankfurt am Main (2009), Universität Passau (2021) y Universität Bayreuth (2022). Es becario de Productividad en Investigación del CNPq y autor de libros sobre heavy metal, rock, experiencia estética y ludicidad.