

*revista*música

*Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da
ECA-USP*

DOSSIÊ TEMÁTICO:

Música e relações étnico-raciais: perspectivas críticas

Vol. 24, No. 1 – julho de 2024

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*revista*música

*Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da
ECA-USP*

Vol. 24, No. 1 – julho de 2024

ISSN 2238 - 7625 (Online)

**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Apoio: Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais (ABCD-USP)



REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Demais informações via correio eletrônico para: revistappgmus@usp.br

The **REVISTA MÚSICA** is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor:
revistappgmus@usp.br

Fundada en 1990, la **REVISTA MÚSICA** es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés. Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: revistappgmus@usp.br

revista música

EDITOR-RESPONSÁVEL

Fernando Iazzetta

EDITORES CONVIDADOS

DOSSIÊ TEMÁTICO:

Música e relações étnico-raciais: perspectivas críticas

Eduardo Guedes Pacheco (UERGS)

Felipe Merker Castellani (UFRGS)

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Diósnio Machado Neto

Eduardo Henrique Soares Monteiro

Fernando Henrique de Oliveira

Iazzetta

Luciana Sayure Shimabuco

Maria Tereza Alencar Brito

Mário Rodrigues Videira Junior

Monica Isabel Lucas

Rogério Luiz Moraes Costa

Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University,
Reino Unido

Antonia Soulez, Université de Paris 8,
França

Emanuele Senici, Università di Roma
(La Sapienza), Itália

Flávia Toni, IEB/USP, Brasil

Gianmario Borio, Università di Pavia,
Itália

Jean-Yves Bosseur, CNRS, França

João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG,
Brasil

John Rink, University of Cambridge,
Reino Unido

José Oscar de Almeida Marques,
Unicamp, Brasil

Lia Tomás, UNESP, Brasil

Lydia Goehr, Columbia University, EUA

Mario Vieira de Carvalho, Universidade
Nova de Lisboa/CESEM, Portugal

Mark-Evan Bonds, University of North
Carolina, EUA

Michela Garda, Università di Pavia,
Itália

Nick Zangwill, University of Hull, Reino
Unido

Paulo Chagas, University of California
Riverside, EUA

Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil

Rui Vieira Nery, Universidade de
Évora, Portugal

Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo,
UDESC, Brasil

revistamúsica

Correspondência e artigos para publicação deverão ser
encaminhados à:
Correspondence and articles for publications should be addressed
to:

REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

E-Mail: revistappgmus@usp.br

Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

*As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de
inteira responsabilidade de seus autores.*

Este obra está licenciado com uma Licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)
[Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Apresentação:

Dossiê Temático

Música e relações étnico-raciais: perspectivas críticas

editores convidados

Eduardo Guedes Pacheco
Universidade do Estado do Rio
Grande do Sul
eduardo-pacheco@uergs.edu.br

Felipe Merker Castellani
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul
felipemerkercastellani@gmail.com

Iniciamos a apresentação do dossiê **Música e relações étnico-raciais: perspectivas críticas** recuperando uma afirmação, oriunda da obra da intelectual Nilma Lino Gomes (2019), o Movimento Negro reeduca a sociedade. Por meio de suas lutas históricas, o Movimento Negro ressignifica criticamente a ideia de raça, deslocando-a de um espaço de determinismo subaternalizador, supostamente biológico, para o lugar de um potente instrumento de luta emancipatória e de criação de pertencimento social. Isso se dá por meio da recuperação e afirmação do legado civilizatório afrodiáspórico recriado em território brasileiro.

Nas últimas duas décadas, a trajetória de luta do Movimento Negro tensionou as estruturas do ensino superior brasileiro, a partir da criação de políticas de ação afirmativa de diferentes ordens, com a reserva de vagas para estudantes¹ e servidores federais² negros/os, assim como na instauração da obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afrobrasileira³, considerando a centralidade de seus desdobramentos sociais, políticos e econômicos na história geral do Brasil. Tais políticas e dispositivos legais, também foram e

¹ Nos referimos à Lei nº 12.711/2012, sancionada pela presidenta Dilma Rousseff em 29 de agosto de 2012.

² A Lei Nº 12.990, sancionada pela presidenta Dilma Rousseff em 09 de junho de 2012, estabelece a reserva de vinte por cento das vagas oferecidas nos concursos públicos federais para pessoas negras.

³ Nos referimos às Leis 10.639 de 09 de janeiro de 2003, e a 11.645 de 10 de março de 2008, ambas sancionadas pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, as quais estabelecem a obrigatoriedade do ensino sobre história e cultura afro-brasileira e indígena.

continuam sendo alargados pelos movimentos indígenas, lgbtqiap+ e anti-capacitistas, os quais promovem igualmente suas próprias formas de reeducação de nossa sociedade.

Se por um lado, são evidentes os avanços dos movimentos sociais no âmbito acadêmico brasileiro, por outro lado, ainda são tímidas as suas ressonâncias no campo dos estudos musicais praticados no interior dos muros das universidades brasileiras. Segundo o levantamento realizado pelo professor e pesquisador Luis Ricardo Silva Queiroz (2023), apenas 1% dos conhecimentos presentes nos cursos superiores em música brasileiros é dedicado às culturas afrobrasileiras. Ao passo que 65% dos componentes curriculares são dedicados à música de concerto, dentre os quais apenas 3% contemplam práticas e obras de artistas brasileiras/os.

Frente a este grave descompasso, que provoca uma verdadeira “pedagogia das ausências” (Gomes, 2019) no interior dos cursos superiores de música, observamos nos últimos anos a emergência de importantes ações de enfrentamento, lideradas por grupos acadêmicos de pesquisadoras/es negras/os, dentre as quais mencionamos: a difusão em 2020 do manifesto do coletivo de pessoas negras pesquisadoras de música Mwanamuziki; a criação do Grupo de Trabalho: Educação Musical e Relações Étnico-Raciais, nas duas últimas edições do Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM (coordenado por Aurélio Nogueira de Sousa, Eduardo Guedes Pacheco, Djenane Vieira dos Santos Silva, Rafael Branquinho Abdala Norberto e Wenderson Silva Oliveira), e do Simpósio Temático: Música e pensamento afrodiaspórico, nos Congressos da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM (coordenado por e Leonardo Moraes Batista, Luan Sodré e Marcos dos Santos); a publicação em 2022 do livro *Música e pensamento afrodiaspórico* (organizado por Eurides Santos, Marcos Santos e Luan Sodré, com apoio do Coletivo Mwanamuziki e da ANPPOM); e os trabalhos desenvolvidos pela Gestão Afirmativa, entre 2022 - 2023, na Associação Brasileira de Etnomusicologia (presidida por Pedro Fernando Acosta da Rosa). Tais ações constroem ao mesmo tempo uma contundente crítica ao eurocentrismo, às práticas conservatoriais e ao enquadramento fundamentalmente branco das epistemologias predominantes no ambiente acadêmico brasileiro, e também estabelecem vias para uma refundação dos estudos musicais, pautada pela produção intelectual negra, construída dentro e fora dos ambientes universitários e intimamente conectados com os saberes construídos na diáspora africana.

Acompanhando os movimentos acima citados, este dossiê busca contribuir com a produção de conhecimento acadêmico, no entanto, o faz por meio das sonoridades que são produzidas fora do contexto que é tratado como majoritário. Os trabalhos aqui apresentados compartilham vidas, sejam elas apresentadas através das histórias de personagens que por meio de suas

atuações produziram possibilidades outras de existência, como a apresentada no texto intitulado **“Benedicto Nicolau dos Santos: um intelectual e compositor negro e sua participação no Paranismo”**, de autoria de Daniele Martinez de Oliveira Coelho, Wilson Lemos Junior e Adriana Vaz, como também, nas possibilidades de reinvenção ontológicas expressas no trabalho **“Virá que eu vi: a retomada ancestral de Kaê Guajajara em um indígena”** de João Artur Rodrigues Fernandes. Ainda na perspectiva de problematização ontológica, conectada a proposições pedagógicas críticas no campo da música, o trabalho **“Arte e pensamento negro como epistemologias críticas: contribuições para o ensino de música”** de autoria Stefani Silva Souza, em diálogo com o conceito de corpo-negro-território de Beatriz Nascimento, promove, simultaneamente, um processo de descentralização do pensamento branco-europeu no contexto acadêmico musical, e uma afirmação da produção epistemológica afrorreferenciada no mesmo campo. O texto **“Você é o sujeito da Música!': perspectivas críticas sobre composição musical e suas didáticas”** de Luiz Castelões, realiza a sua problematização acerca do ensino de composição musical baseada na análise de trabalhos científicos e documentos acadêmicos, aponta a necessidade de restauração do papel do sujeito musical para a construção de metodologias de ensino não universalizantes e que partam das noções de personalidade, etnia/raça, cultura musical, comunidade e ancestralidade.

Outros trabalhos realizam as suas discussões através do que Osmundo Pinho, no seu livro intitulado *Cativeiro: antinegritude e ancestralidade* (2022) chama de “cenas da objeção”, ou seja, performances coletivas nas quais são criados gestos estéticos e políticos de enfrentamento às violências produzidas contra as pessoas negras. Trabalhos como **“Barulhinho do vapo vapo: pensando através do som e das pretitudes sônicas”** de autoria de GG Albuquerque, e **“Meditação e fúria: o free jazz diante das perspectivas políticas antirracistas dos primeiros anos da década 60 e sua ‘virada ao gueto’”** de Caio Francisco Azevedo Souza, trazem para a discussão possibilidades de presença negra performada coletivamente e que atuam na perspectiva de produção de resistências, por meio de práticas musicais contra-hegemônicas.

No trabalho intitulado **“Batuque de nação Ijexá: Uma proposta de adaptação para guitarra elétrica”** de André Luís Córdova Brasil, acessamos como a espiritualidade e as concepções linguísticas da cultura yorubá atravessam a criação de possibilidades musicais contemporâneas. Por sua vez, **“Escavando as memórias negras aterradas sob a lama da Manguetown”** de Renato de Lyra Lemos debate os tensionamentos entre os processos de legitimação do mercado musical e o reconhecimento do protagonismo negro.

Em “Bancas e famílias do RAP Nacional: Espaço vivo de convivência e afeto entre masculinidades negras” de José Balbino de Santana Junior e “‘Vida loka original’: Engajamento e autenticidade no Racionais MC’s das décadas de 2000 e 2010” de autoria de Mateus Lisboa, o RAP nacional e seus espaços de produção são compreendidos enquanto ambientes de efervescência e centralidade na construção de debates políticos, sociais e na reestruturação de identidades atravessadas pelo racismo. O feminismo negro e a interseccionalidade entre raça, gênero, sexualidade e classe são abordados no texto “Entre o samba e o pensamento feminista negro: práticas de autodefinição em canções sobre o amor” de autoria de Lucianna Furtado, no qual a autora se debruça sobre as práticas de autodefinição apresentadas na obra de Dona Ivone Lara e Leci Brandão.

Completando esta edição apresentamos uma discussão a partir das ideias de um dos autores conectados aos campos teóricos da Tradição Radical Negra e do Afropessimismo através do texto “**Fred Moten e A Vanguarda Sentimental Negra**” de Rômulo Inácio. Por meio do trabalho “**Dá ku torno!: Batuko e territórios identitários na diáspora caboverdiana**” de autoria de André Miguel Carvalho Coelho ampliamos nossos olhares para os movimentos afrodiaspóricos ocorridos no mundo. Finalizando o dossiê Música e relações étnico raciais: perspectivas críticas, apresentamos a prática do Taiko e suas relações com a japonesidade, com o trabalho “**O taiko e os nipo-brasileiros: sons de uma identidade hifenizada**” de Flávio Rodrigues, expandindo assim nossos olhares sobre a construção de diferentes formas de pertencimento e racialização no território brasileiro.

Boa leitura!

Referências

- Gomes, Nilma Lino. O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- Queiroz, Luis Ricardo Silva. Currículos criativos e inovadores em música: proposições decoloniais. In: **Educação musical: diálogos insurgentes**. Organizado por Viviane Beineke. São Paulo: Hucitec, 2023.
- Pinho, Osmundo. **Cativeiro: antinegritude e ancestralidade**. Salvador: Segundo Selo, 2022.

ÍNDICE GERAL

APRESENTAÇÃO

- Dossiê Temático: Música e relações étnico-raciais** i
Eduardo Guedes Pacheco (UERGS) & Felipe Merker Castellani (UFRGS)

ARTIGOS

- Barulhinho do vapo vapo: pensando através do som e das pretitudes sônicas** 1
GG Albuquerque
- Entre o samba e o pensamento feminista negro: práticas de autodefinição em canções sobre o amor** 29
Lucianna Furtado
- Fred Moten e a vanguarda sentimental negra** 63
Romulo Inacio
- Meditação e fúria: o free jazz diante das perspectivas políticas antirracistas dos primeiros anos da década de 60 e sua “virada ao gueto”** 87
Caio Francisco Azevedo Souza
- Bancas e famílias do RAP Nacional: espaço vivo de convivência e afeto entre masculinidades negras** 131
José Balbino de Santana Junior
- “Vida loka original”: Engajamento e autenticidade no Racionais MC’s das décadas de 2000 e 2010** 149
Mateus Lisboa
- Escavando as memórias negras aterradas sob a lama da Manguetown** 179
Renato de Lyra Lemos
- Batuque de nação Ijexá: Uma proposta de adaptação para guitarra elétrica** 213
André Luís Córdova Brasil
- “Virá que eu vi”: a retomada ancestral de Kaê Guajajara em “Um Indígena”** 243
João Artur Rodrigues Fernandes
- “Dá ku torno!”: Batuku e Territórios Identitários na Diáspora Caboverdiana** 259
André Miguel Carvalho Coelho
- O taiko e os nipo-brasileiros: sons de uma identidade hifenizada** 285

Flávio Rodrigues

“Você é o sujeito da Música!”: perspectivas críticas sobre composição musical e suas didáticas 305

Luiz Castelões

Arte e pensamento negro como epistemologias críticas: contribuições para o ensino de música 341

Stefani Silva Souza

Benedicto Nicolau dos Santos: um intelectual e compositor negro e sua participação no Paranismo 365

Daniele Martinez de Oliveira Coelho; Wilson Lemos Júnior; Adriana Vaz

Barulhinho do vapo vapo: pensando através do som e das pretitudes sônicas

GG Albuquerque
Universidade Federal de Pernambuco
ggalbuquerque00@gmail.com

Resumo: A ideia de "música negra" é evocada constantemente na imprensa, nas pesquisas acadêmicas e também entre fãs e artistas. Mas do que exatamente falamos quando pensamos em música negra? Seria toda e qualquer música tocada por pessoas negras? Ou estamos falando da música ouvida majoritariamente ouvida por pessoas negras? Ou talvez é o caso dos gêneros musicais mais populares nos bairros periféricos, para onde a população negra foi empurrada? Este artigo apresenta a proposta teórica das pretitudes sônicas como um meio para investigar a questão rompendo com uma visão que afirma a "música negra" como determinante biológico ou sociológico de representação. Em contraponto, as pretitudes sônicas configuram-se como um princípio metodológico para analisar a música negra enquanto epistemologia e discurso artístico. Dissociando-se da lógica da representação e da representatividade (que identificaria uma música negra como música apenas feita por negros e/ou majoritariamente apreciada por negros), as pretitudes sônicas trazem ao primeiro plano as reflexões sobre métodos criativos, formas artísticas e imaginações estéticas escuras — isto é, modos de fazer que tornam a racialização uma proposição formal radical capaz de desafiar as concepções musicais da tradição hegemônica branca ocidental. Deste modo, insistimos numa epistemologia do pensar através do som, tomando-o como um sistema de pensamento próprio, no qual novas questões e premissas emergem aos estudos sobre som, música e negritude.

Palavras-chave: Música negra, música afrodiáspórica, epistemologias negras

Barulhinho do vapo vapo: thinking through sound and sonic blackness

Abstract: The idea of "black music" is constantly evoked in the press, academic research, and among fans and artists. But what exactly are we talking about when we think of black music? Is it any and all music played by black people? Or are we talking about music predominantly listened to by black people? Or perhaps it is the case of the most popular musical genres in outskirts of the cities, where the black population has been pushed? This article presents the theoretical proposal of sonic blackness as a means to investigate the issue by breaking away from a view that asserts "black music" as a biological or sociological determinant. In contrast, sonic blackness is configured as a methodological principle to analyze black music as an epistemology and artistic discourse. Dissociating from the logic of representation and representativeness (which would identify black music as music only made by black people and/or predominantly appreciated by black people), sonic blackness brings to the forefront reflections on creative methods, artistic forms, and dark aesthetic imaginations—that is, modes of creation that make racialization a radical formal proposition capable of challenging the musical conceptions of the Western hegemonic white tradition. In this way, we insist on an epistemology of thinking through sound, taking it as a system of thought in its own right, in which new questions and premises emerge in the studies of sound, music, and blackness.

Keywords: Black music, afrodiasporic music, black epistemologies

"Toda música brasileira é afro-brasileira"

Compositor e arranjador negro de Salvador, o maestro e educador musical Letieres Leite tinha um lema de vida: "Toda música brasileira é afro-brasileira". A máxima do fundador da Orkestra Rumpilezz virou manchete nas diversas entrevistas que concedeu à imprensa e também foi citada (direta ou indiretamente) por outros artistas e jornalistas musicais¹. Mas poucos parecem fazer a delicada pergunta que subjaz sob a afirmativa de Letieres: o que significa, afinal, música negra? Seria toda e qualquer música tocada por pessoas negras? Ou estamos falando da música ouvida majoritariamente por pessoas negras? Ou será o caso dos gêneros musicais mais populares nos bairros periféricos, para onde a população negra foi empurrada? E quando um artista negro, de origens periféricas, como o rapper Djonga, faz show em um evento gentrificado, como o festival Lollapalooza, cujos ingressos custam quase um salário mínimo ou até mais, sua música deixa de ser negra? Uma banda multiracial como os norte-americanos da Sly & The Family Stone seria menos negra do que Os Tingo's? E o que dizer de Beth Carvalho, a madrinha do samba? Seus álbuns gravados com o Fundo de Quintal soam menos negros do que a bossa nova de músicos negros como Johnny Alf e de Elizeth Cardoso? E quanto a Igor Kannário, o cantor de pagode baiano de pele branca que é reconhecido nas periferias de Salvador — a cidade mais negra fora da África — como "príncipe do gueto"?

Este artigo é fruto de uma pesquisa de doutorado que propõe investigar as tecnologias sônicas e como estas são operacionalizadas nos procedimentos criativos de diferentes expressões da música eletrônica negra na experiência diaspórica. Mas, diante da complexidade das perguntas acima, é oportuno tomar como ponto de partida um exame mais cuidadoso e atento a respeito da categoria música negra. Ecoando Stuart Hall, que questionou-se que negro era aquele na cultura negra², cabe a pergunta: afinal, o que é música negra? Do que falamos quando falamos em música negra? E, mais especificamente, quais os impactos e posições políticas tomamos ao abordar as pretitudes sônicas no contexto da música eletrônica, que, desde seus primórdios, mobilizou tão bem um imaginário em torno da ciência, da tecnologia, do futuro e do progresso enquanto proposição estética e apelo comercial? Ao abordar o conceito de pretitudes sônicas ao longo deste artigo, pretendo apontar uma chave de leitura que nos leve a pensar para além do rótulo essencializante de

¹ Ver PEREIRA, Fabiane. "Toda música brasileira é afro-brasileira". Veja Rio, 2022. Disponível em: <https://encr.pw/5Ad5c>. Acesso em 26 de outubro de 2023; e CASSALETTI, Danilo. "Dia da Consciência Negra: artistas dão luz às origens dos ritmos brasileiros". Terra, 2022. Disponível em: <https://acesse.one/MVd0dl>. Acesso em 26 de outubro de 2023.

² Ver HALL, Stuart. "Que negro é esse na cultura negra?" in Da diáspora: identidades e mediações culturais. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.

Música Negra e nos desperte a sensibilidade para ouvirmos os movimentos criativos e experimentações musicais no interior destas musicalidades.

Repensando o racial moderno

No livro *Na Casa de Meu Pai: a África na filosofia da cultura* (2007), o filósofo anglo-ganês Kwame Anthony Appiah analisa criticamente os escritos de homens negros líderes pioneiros do pan-africanismo, como o liberiano Edward Blyden e os norte-americanos Martin Delany e W.E.B. Du Bois. Appiah mostra que grande parte do pensamento de tais autores desdobrou-se a partir da obra de Alexander Crummel, padre episcopal norte-americano, um homem negro formado na Universidade de Cambridge, onde estudou com apoio de amigos abolicionistas. Crummel foi responsável por arquitetar as bases da fundação do pan-africanismo e, para tanto, teve a "raça" como uma chave teórica fundamental para organizar o princípio de que os negros compartilhavam um essência racial, implicando que os negros constituíam uma raça única por compartilhar uma história grupal comum.

Ao racializar a ideia de nação, construiu-se também a noção de uma "pátria racial", em que o continente africano era visto como uma entidade única, um território unificado pela cor da pele e outras características físicas, efetivando-se simbolicamente como um "farol retroativo" semelhante a "um modelo de Terra Prometida a inspirar os condenados da terra distribuídos por onde houve escravidão negra" (OLIVEIRA, 2018), passando por cima assim do histórico de conflitos e descontinuidades históricas experienciadas, de diferentes formas, pelas centenas de populações que habitam o continente. Esta visão do continente africano como unidade homogênea — a qual o filósofo beninense Paulin Hountondji chama de unanismo — fica explícita na firme convicção de Crummell de que a posse da língua inglesa fora um presente da divina providência, ou ao menos uma compensação aos africanos escravizados, uma vez que "o inglês era uma língua superior às 'várias línguas e dialetos' das populações nativas africanas; superior em sua eufonia, seus recursos conceituais e sua capacidade de expressar as 'verdades mais elevadas' do cristianismo" (apud APPIAH, 2007, p.19). Crummel herdava as concepções de raça, mas esforçava-se em validá-la a partir de um aspecto positivo que era, no fim, orientado sob a lógica do dominador: os negros possuíam a condição de humanos — e a prova disto eram suas capacidades de dominar o inglês e professar a fé cristã. Com isso, percebe-se um flagrante reducionismo na gênese dos impulsos pan-africanistas, sendo estes erguidos a partir de um assentamento ideológico do colonizador que cria uma África mítica e unívoca, cuja capacidade intelectual seria flagrante pela capacidade de articular a língua inglesa e professar o cristianismo, isto é, a sua habilidade em dar prosseguimento aos valores coloniais.

Sendo Alexander Crummell um autor base para as demais gerações de pan-africanistas, percebemos a mesma visão espraiando-se por seus sucessores. Para Blyden, assim como para Crummell, a África era a pátria adequada do negro, sendo o afro-americano um exilado que deveria "voltar para a terra de seus pais (...) e ficar em paz consigo mesmo" (idem, p. 44.). Mas, como Crummell, Blyden também buscava remediar o continente africano sob os seus próprios princípios homogeneizantes, a saber, com o inglês transpondo "os numerosos abismos entre as tribos, causados pela grande diversidade de dialetos". Como seu antecessor, Blyden também via as culturas tradicionais africanas com desdém, sendo marcadas por "ruidosas apresentações dançantes", "fetichismo", "poligamia", enfim, "um estado de barbarismo". Ainda assim, defendia os povos africanos, porém, mais uma vez sob a régua comparativa europeia: "Não há uma só deficiência mental ou moral hoje existente entre os africanos — uma só prática a que eles hoje se dediquem — para a qual não possamos encontrar paralelo na história passada da Europa" (apud APPIAH, 2007, p. 47). Por tais razões, Appiah observa no nascimento do pan-africanismo aquilo que ele chama de "racialismo" e "racismo instrínseco", isto é, um movimento que acata a diferença racial sob o ponto de vista ontológico, uniformizando e apagando as diferenças históricas e múltiplas cosmologias sob um único marcador de "raça", definitivo e sem nuances, pois este seria um modelo racial capaz de atuar politicamente como um elo de solidariedade entre os negros de todo o mundo. Para Paul Gilroy (2012), o pan-africanismo era baseado numa visão "étnico-absolutista" da cultura negra, que demarca limites ostensivos nas capacidades subjetivas do negro.

Com isso, não busco insinuar que a diferenciação racial não exista, não deva existir ou que seja uma ilusão incabível na experiência concreta — isto nos levaria a tornar a branquitude como norma e, assim, à prescrição violenta da eliminação da Outridade baseada/fundada na distinção. Não se trata também de diminuir o papel político concreto que líderes pan-africanistas tiveram na descolonização de países do continente africano e nas conquistas de autonomia política. O que estou buscando, a partir das críticas de Appiah ao pan-africanismo, é ressaltar o modo como uma ideia de raça negra foi historicamente erigida para que então possamos repensar as suas possibilidades, mobilizando-a sob uma perspectiva crítica que não se torne refém de um cientificismo essencialista ou biológico imposto contra nós mesmos pela modernidade europeia. O desafio é desenvolver uma noção de racialidade que possa abrir a caixa preta da "raça" (este conceito que tornou-se quase autossuficiente e autoexplicável), desvelando assim as condições materiais, ideológicas e sócio-históricas que a construíram enquanto categoria desde o século XIX. A partir daí, seguiremos então tentando desenvolver uma outra abordagem de Música Negra, a saber, a ideia de pretitudes sônicas, que apontará o processo de epistemicídio contra os saberes de populações negras na

diáspora e nos conduzirá aos princípios de uma epistemologia sonora racializada ou logos sônico (HENRIQUES, 2011), construído a partir de saberes incorporados que vão na contramão da lógica cartesiana e conectam-se a uma noção dinâmica de pretitude ou negritude. Defendo aqui que uma noção de cunho cientificista e essencializante do racial implica também em uma concepção estrita de música negra como aquela feita apenas por pessoas negras. Mas, ao repensar a categoria racial, poderemos fomentar uma perspectiva de música negra que está presente na forma estética, nos modos de fazer. Para além do conteúdo ou participação dos sujeitos negros, um conjunto de operações que constitui uma epistemologia sônica, como veremos mais a frente.

Para tanto, antes precisamos, de modo algo contraditório, desnaturalizar a própria ideia de raça e inverter as explicações usualmente dadas pelas ciências sociais à subjugação racial. Em sua pesquisa, Denise Ferreira da Silva destaca uma análise das ferramentas do conhecimento científico do século XIX e XX que "produziram a noção do racial em um gesto produtivo e violento necessário para sustentar a versão pós-iluminista do sujeito moderno" (SILVA, 2022, p. 19). De tal modo, Ferreira da Silva desvia dos insistentes discursos que advogam que o racismo científico do século XIX seria explicado como um desvio — uma série de crenças e preconceitos ilegítimos e anacrônicos, erroneamente ratificados pela ciência enquanto instituição. Ao contrário, a filósofa persegue os rastros do discurso científico para mostrar como a ciência produz o racial dentro de um antigo projeto de poder que busca naturalizá-lo para que ele continue operando silenciosamente:

Por isso, eu decidi tomar o caminho menos explorado e confrontar o racial como construto científico. Entretanto, não me interessa se os enunciados da ciência do homem são ou não são verdadeiros, não estou preocupada com a avaliação de métodos e teorias, e muito menos sigo a lógica da descoberta. Aqui atendo ao aparato que o racial rege, a analítica da racialidade, a qual considero como o regime (simbólico) produtivo que estabelece a diferença humana como efeito da razão universal. Minha análise do contexto de surgimento, das condições de produção e dos efeitos de significação do racial indica como a escrita dos sujeitos modernos no período pós-iluminista também exigiu o uso de ferramentas científicas, de estratégias políticas de engolfamento simbólico que transformam configurações sociais e corporais em expressões sobre como a razão universal produz a diferença humana. (idem, 2022, p. 71).

O mapeamento destes aparatos científicos e do contexto de produção do racial — a analítica da racialidade, como a autora descreve — busca estabelecer uma explicação crítica da categoria racial, em vez de "listar como cada categoria promove exclusão", isto é, "como o racial, combinado com outras categorias sociais (gênero, classe, sexualidade, cultura, etc.), produz sujeitos modernos que podem ser excluídos da universalidade (jurídica) sem provocar qualquer tipo de crise ética" (id., p. 51).

Neste sentido, Ferreira da Silva indica como o terreno filosófico moderno criou enunciados que erigiram o Eu transparente, figura conceitual que ocupa o centro da representação moderna e reproduz o esquema cartesiano de autoconsciência, no qual a razão é o único fator capaz de desfrutar de autoderminação — ou seja, de refletir com autonomia e independência sobre a sua existência. Neste modelo, é atribuído à mente um privilégio ontoepistemológico que a torna "a única coisa autodeterminada" e faz a razão desempenhar um "papel soberano". Um ponto fundamental dessa formulação é o Eu transcendental, ou "Espírito", na versão hegeliana de razão, que operou na significação da branquitude como Eu transparente e a Negridade como seu oposto, a diferença racial:

Foi somente no período pós-iluminista, quando a razão finalmente tomou o lugar do governante e autor divino para se tornar a governante soberana do homem, que a diferença humana se tornou o produto de uma ferramenta simbólica, o conceito do racial, mobilizado em projetos para descobrir a verdade do homem que (trans)formou o próprio globo em um contexto ontológico moderno. (id., 2022, p. 68)

Artista, escritora e psicóloga, Castiel Vitorino Brasileiro também ressalta os vínculos entre modernidade e a produção do racial postulando que "a elaboração da categoria sujeito/humano proposta pela modernidade possui como princípio a diferença como problema" (p. 38). Em *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude* (2022), a autora caracteriza a racialização como "um delírio alimentado cotidianamente na modernidade", uma vez que os humanos/sujeitos que desfrutam plenamente do estatuto da modernidade advogam sua presença no planeta através da racialização do Outro. Por conseguinte, a modernidade seria uma "profecia" que "caracteriza pessoas retintas como um perigo iminente à prosperidade moderna pelo fato — segundo esta mitologia — de nossa condição emocional e biosociopsicológica deficiente, primitiva, selvagem" (Idem, 2022, p.13).

Por sua vez, Achille Mbembe adiciona mais uma camada nesta discussão entre raça e modernidade global. Constatando que raça e negro nunca foram elementos fixos e congelados, mas, ao contrário, designam "uma realidade heteróclita e múltipla, fragmentada" (MBEMBE, 2014, p. 19), que sempre fizeram parte de um encadeamento de coisas elas mesmas inacabadas e sentidos incompletos, Mbembe conclui que "pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo" (idem, 2014, p. 16). Para o filósofo camaronês, haveria uma "nova condição fungível e solúvel" da experiência de subjugação racial negra, institucionalizada e generalizada pelo mundo inteiro: o "devir-negro do mundo", que diz respeito à "tendencial universalização da condição negra simultânea à instauração de práticas imperiais inéditas que devem tanto às lógicas escravistas de captura e de depredação como às lógicas coloniais de ocupação e exploração" (idem, 2014, p. 16).

Diante das condições históricas e materiais da emergência do racial e de suas implicações políticas, existenciais e ontoepistemológicas, formulam-se outras acepções de raça e negritude. O afro-americano Michael Boyce Gillespie, por exemplo, escreve um livro sobre o cinema negro "impulsionado pela crença de que a ideia de cinema negro é sempre uma pergunta, nunca uma resposta" (GILLESPIE apud LONGO, 2016). Fred Moten, por sua vez, encara que "a pretitude é sempre uma surpresa disruptiva, movendo-se na valiosa não plenitude de todos os termos que modifica" (MOTEN, 2023, p. 53) e fala ainda em "um conjunto infinito de variações da pretitude" (idem). No pensamento de Moten, a pretitude possui uma "imanência improvisada", em que qualquer ideal de enraizamento é impossível, devido a qualidade anoriginal e irastreável da experiência preta, marcada por quebras infinitesimais e intransponíveis que demandam de nós um outro pensamento sobre identidade e essência. O autor nos incita a pensar outros caminhos para a ideia do racial e de negritude, desvencilhando-se do essencialismo pan-africanista que produz um discurso homogêneo em relação ao continente africano, à medida em que busca na categoria raça uma unidade estável para explicar ou tornar identificável a experiência negra no mundo. "O racismo e a opressão são condições necessárias, mas não suficientes para tal avanço", sustenta Moten (2023, p.53).

Neste sentido, Castiel Vitorino Brasileiro vai além e propõe "rasgar de uma vez por todas o orgulho racial negro como o destino verdadeiro e irrevogável em nossas vidas escuras" (BRASILEIRO 2022, p. 45), pois abraçar tal orgulho seria constituir-se novamente pela lógica moderna e colonial:

Estou aqui descaracterizando o orgulho racial como uma prática anticolonial, esse orgulho racial, ou o tornar-se negra/o, é de fato um ato moderno e nada mais. Aqui, não reivindico o título de anticolonial, muito menos me disponho a construir fórmulas de resolução da colonialidade. Meu esforço tem sido o de contar outras histórias. (BRASILEIRO, 2022, p. 45)

Vitorino Brasileiro continua, afirmando que driblar a racialização negra não é aderir ao embranquecimento, mas sim abrir-se a outras possibilidades de associações com outros seres, sob cosmologias que transfiguram os fundamentos da história colonial moderna:

Eis o momento do rompimento, da liberdade: a percepção de que evitar a raça negra não necessariamente é uma busca por um ideal de ego branco. Estou defendendo que evitar a negritude/racialização é fundamental para que possamos transfigurar essa história. E a elaboração de uma nova história, que não a colonial, é uma questão de intimidade. Tornar-se íntima/o de outros Seres que não os modernos, que não os humanos, que não somente os brancos, mas fundamentalmente, tornarmos íntimos da Lua, do Sol e de tudo aquilo que está fora deste planeta e que se encontra naquilo que vem sendo demonizado

em todos esses séculos modernos: a escuridão. O mistério mais pleno e poderoso de todos os tempos. A escuridão do universo. (idem, p. 56)

A autora elenca como exemplo o caso das benzedeadas. Estas "articulam sua onto-biologia numa outra gênese que não as das raças negro e índio", uma vez que se relacionam tão intimamente com as plantas (que desarticulam a hereditariedade linear como conhecemos, de pai, mãe, filhos, avós etc.) e passam a se perceber como "matérias integradas este enorme e complexo processo biológico chamado planeta Terra" (BRASILEIRO, 2022, págs. 35-36). E, assim, a vida de uma benzedeadas negra não cabe na agenda de restituições demandadas pelos movimentos identitários conhecidos, uma vez que a sua presença "ultrapassa os dilemas do racismo misógeno e da perseguição religiosa, localizando-se num nível ecocelular interespecífico, o qual, por sua vez, não está resguardado dos sistemas de linguagem das civilizações, sejam elas quais forem" (idem, p. 36).

Considerando noções globais e mais rizomáticas do racial e perspectivas críticas da negritude (como as propostas de Denise Ferreira da Silva, Fred Moten, Achille Mbembe, Michael Boyce Gillespie e Castiel Vitorino Brasileiro), é importante pontuar agora como a experiência racial está entrelaçada à experiência estética ou mesmo, dito de outra forma, como a experiência da pretitude forma-se também através da estética.

Pretitudes e as experiências estéticas do racial

Para Fred Moten e Stefano Harney (2019), a pretitude é um conceito que difere de uma representação direta e exata de pessoas pretas. A pretitude, diferente da ideia de negritude, diz respeito à subjetividade e à performance preta e seria caracterizada enquanto modalidade de constante escape e de fuga. A "coisa preta", escrevem os autores, é o que rasga os "entendimentos da pretitude aos quais as pessoas pretas são dadas, já que a fugitividade escapa até ao fugitivo" (2019, p.115). A pretitude, conforme conceituada pelos autores, provoca um "redirecionamento codificado na obra de arte". Dito de outra maneira, podemos pensar que pretitude é um trabalho que desestabiliza normas estéticas e, atuando internamente, busca outros caminhos possíveis para sua autonomia: "O conhecimento da liberdade é a (está na) invenção da fuga, roubar nos confins, na forma, de uma ruptura" (idem, p. 116). A pretitude, portanto, também não se alinha aos relatos típicos da "inclusão" das minoridades sociais na arte que acabam por serem instrumentalizadas pelo mundo branco.

Reverberando esta ideia de pretitude, Vitorino Brasileiro advoga que "a violência racial é uma experiência estética porque a racialização reelabora anatomias e fenótipos em mitologias da subalternidade" (BRASILEIRO, 2022, p. 58). Este cenário apresenta-se também no campo institucional da arte, em que as pessoas racializadas são empurradas a reencenar

continuamente a dor racial, que passa a ser valorizada por este mercado da arte como sinônimo de resistência e enfrentamento:

A colonialidade instaura uma realidade na qual as relações das pessoas retintas com o sangue são desenvolvidas a partir da violência racial. Nesse contexto de plantation brasileira, existe o sadismo da aniquilação e tortura para com as pessoas negras e indígenas, que orienta até mesmo a agenda nacional de arte (visual, performance e teatral e cinematográfica), que passa a defender, comissionar e alimentar a reencenação da dor racial como uma prática revolucionária, antirracista e até mesmo "decolonial"; uma série de artimanhas com a linguagem portuguesa, a fim de garantir à branquitude seu lugar de supremacia. Trata-se de uma camada deste racismo contemporâneo desenvolvido com o capitalismo neoliberal e que marca um novo momento de compra e venda da vida negra (BRASILEIRO, 2022, p.17-18).

Cantora, performer e atriz, Linn da Quebrada complementa o comentário de Vitorino Brasileiro ao falar de uma "inclusão pela exclusão" praticada pelo mercado, que coloca toda a diversidade em um "pequeno cercadinho para que que as trans, pretas, LGBTQs disputem entre si esse espaço, essa representatividade" (DA QUEBRADA apud ALBUQUERQUE, 2021). Em entrevista na revista *Continente*, ela analisa as contradições da lógica da representatividade e do mercado de arte:

É uma inclusão pela exclusão porque nos mantém marginalizadas, nos mantém isoladas desse mercado e cria essa categorização que nos limita e que limita também a escuta de quem nos ouve. Porque então quem nos ouve, não ouve como música – ouve como militância, como música LGBTQ. Isso é uma hipocrisia porque, se a gente aceita essa categorização de música LGBTQ, é necessário uma música cis heterossexual. E, se há uma categorização de música negra, é preciso ter uma categorização de música branca. Senão, o que acontece é um centro universal que permanece sem nenhuma marcação. É um centro que se supõe universal, neutro, que consegue circular por todos os territórios livremente. E nós somos marcadas e categorizadas. Para mim, é de alguma forma hipócrita ou no mínimo ingênuo nos marcarem enquanto arte política, porque todas as coisas são políticas, tudo que está se fazendo está inscrito em um terreno de disputa política. E eu acho que estar nesse lugar é um fardo. Não é um fardo pesado, necessariamente. Porque eu me inscrevo para isso. Mas em algum momento isso passa a ser limitador, sabe? Porque é como se nos sublinhassem e nos deixassem circunscritas e enclausuradas pela nossa própria identidade. Então eu só posso ser isso e essas pessoas esperam que eu faça isso. E não se permitem ouvir o meu trabalho ou ter uma relação com o meu trabalho que foge também dessas categorizações e desse lugar redutor (DA QUEBRADA apud ALBUQUERQUE, 2021).

Neste processo, Linn da Quebrada observa que aquilo que está à venda não é a sua música, mas o seu corpo. O seu corpo negro e travesti torna-se seu trabalho. Na espiral transversal do tempo, o seu corpo negro e travesti volta a ser mercadoria em um reencenação escravista: "O meu corpo, a minha vida, é que se torna vendável, rentável e lucrativa. Assim como os

corpos da população negra que estavam ali rendidos nesses campos escravistas de plantação de algodão, de cana e tudo mais; agora é o meu corpo vendido nesse terreno de uma plantação cognitiva" (idem). Neste cenário, a abstração, a imaginação e a criatividade tornam-se um privilégio da branquitude e sua neutralidade. O estatuto da arte é dominado — e bem cercado — pela elite branca.

Em sinergia com as críticas de Vitorino Brasileiro e Linn da Quebrada, Érico Andrade afirma que "a negritude não é uma condição ontológica, mas uma experiência estética de se inscrever na resistência a uma identidade colonial. É um contraponto à categoria de raça. Em certo sentido, é um passo em direção à sua dissolução". Deste modo, pensar a negritude ou pretitude como experiência estética nos leva a crítica da categoria racial negra de forma homogênea e essencialista. E, ao mesmo tempo, abre brechas para pensar em uma associação íntima entre estética e a formas de experienciar a pretitude, em uma via de mão-dupla, uma atuando sobre a outra.

Isto fica mais nítido nas reflexões de Fred Moten sobre a "cena primária" tirada da auto-narrativa da vida do ex-escravizado Frederick Douglass (1845), que, ainda criança, testemunha o açoitamento de sua Tia Hester. Moten capta este momento — que Douglass identifica como "a porta sangrenta" da subjugação racial — e observa uma convergência entre pretitude e o grito de Esther, identificando ali o "som irreduzível da performance necessariamente visual na cena da objeção" (MOTEN, 2023, p. 23), a resposta possível daquele ser transformado em mercadoria à tortura, que ecoa como potência disruptiva na performance preta de artistas como Abbey Lincoln, Max Roach e James Brown — para citar alguns dos nomes mencionados por Moten. Contrariando o texto de Marx, o grito foi a prova concreta de que a mercadoria (o escravizado) poderia falar. E neste som, na fonografia do grito, estariam os rastros de resistência desses seres, desumanizados e transformados em objeto: "Onde o grito vira fala, vira música — longe do conforto impossível da origem —, reside o rastro da nossa linhagem" (MOTEN, 2023, p. 50).

Lidar com a quebra, com o fragmento e os rastros nos leva a um caminho que destoa de uma perspectiva hegemônica da negritude, uma vez que, como diagnosticado por Bernardo Oliveira, ainda "vigora um excesso de foco no mito da origem" nos estudos sobre a cultura afrodiaspórica que "não corresponde necessariamente à complexa e dinâmica compleição do corpus político e mitológico afro-brasileiro". Basta observar as performances musicais de evangélicos negros como a Pastora Ana Lúcia e o Missionário Eudes Bolinha de Jesus: "Não há terreiro evangélico que não se valha da força perseverante das mitologias e dos procedimentos afro-brasileiros, seja através dos modelos de indução ao transe, seja na simbologia material" (OLIVEIRA, 2023).

Pensando através do som: as pretitudes sônicas

Após uma discussão crítica sobre noções de racial e mitos de origem e apontarmos cruzamentos entre racialidade e estética, voltamos à nossa pergunta inicial: do que tratamos quando falamos em música negra? Ao tentar responder uma pergunta análoga a esta no campo do cinema, Michael Boyce Gillespie (2023) busca se desvencilhar da ideia de cinema negro ou Filme Preto e, em seu lugar, elabora o conceito de pretitudes fílmicas [film blackness]. Gillespie avalia que historicamente o estudo em torno do Filme Preto ou cinema negro e sua emergência enquanto categoria tem sido uma disputa conduzida por duas forças. De um lado, há uma questão de capital industrial e sua prática cinematográfica. No outro lado, a categorização Filme Preto ou cinema negro — assim como na própria elaboração cientificista, essencialista, naturalizante e transparente do racial — induz de forma latente uma marcação determinista que restringe as possibilidades artísticas, os caminhos estéticos e as capacidades de significação daquele material fílmico escuro.

Multiartista travesti, negra nordestina, Jota Mombaça aborda este ponto ao refletir sobre as contradições e paradoxos implicados na autodefinição e nas demarcações identitárias realizadas no campo das artes. Seu posicionamento fica numa zona ambivalente entre "autodefinir [minha arte] para reclamar um lugar historicamente apagado e tendencialmente subsumido pelas narrativas hegemônicas e ao mesmo tempo lutar contra a hiperdefinição, hipercircunscrição do meu trabalho à uma zona muito pequena" (MOMBAÇA, 2018). Com isso, Mombaça nos mostra como as categorizações em torno de uma arte negra, queer, LGBTQIA+ e outros marcadores de minoridades sociais podem situar toda a sua produção artística-intelectual a um campo muito pequeno (um "cercadinho", nos termos de Linn da Quebrada), reduzindo assim as suas potencialidades estéticas e criativas.

Outro artista negro a tocar neste ponto foi o escritor afro-americano Ralph Ellison, autor do romance *O Homem Invisível* (1952). Após o crítico Stanley Edgar Hyman escrever um ensaio analisando o uso de elementos do afro-folclóricos em seu livro, Ellison respondeu: "Eu uso o folclore em meu trabalho não porque sou negro, mas porque escritores como [T.S.] Eliot e [James] Joyce me fizeram consciente do valor literário da minha herança folclórica... Eu conhecia o traiçoeiro Ulysses há tanto tempo quanto eu conhecia o coelho astuto da tradição negra americana [wily rabbit of Negro American lore]" (apud GILLESPIE, 2016, p. 6). Com esta resposta, Ellison descortina as "boas intenções" do seu crítico, revelando-as como um mero envolvimento anti-intelectual diante do livro, uma vez que o crítico limitou-se a reduzir sua literatura a um mero espelhamento natural da vida negra e não foi capaz de observar e

analisar as escolhas de forma, estilo e intertextualidades na escrita do autor, reforçando o mito da "simplicidade atômica da pretitude" (HARNEY e MOTEN, 2019, p. 114).

Combatendo esse tipo de abordagens que naturalizam o trabalho intelectual de pessoas negras e a capacidade de abstração criativa de suas obras artísticas categorizadas como "Arte Preta", Gillespie atua na contramão da "tendência de insistir que o 'preto' do filme preto seja apenas um determinante biológico e nunca uma proposição formal", cunhando então a ideia de pretitudes fílmicas, que configura-se como um princípio metodológico para posicionar o filme preto como discurso artístico que "opera uma negociação visual, senão uma tensão, entre filme como arte e raça enquanto constitutivo, ficção cultural" (GILLESPIE, 2016, p.2). O autor afasta-se das noções de representatividade ao reivindicar que as pretitudes fílmicas não são uma transcrição visual da experiência de vida negra [black lifeworld] e que tal expectativa é impor a estas obras uma "responsabilidade extradiegética" (id), relegando as capacidades complexas que o filme preto possui de interpretar, incitar e especular: "O filme preto deve ser entendido como arte, não como prescrição" (ibid).

Em outro texto, escrito em parceria com Racquel Gates, Gillespie enfatiza que "corpos pretos não são se equivalem à pretitude. Pretitude não necessariamente se equivale à libertação ou à reabilitação preta" (GATES e GILLESPIE; 2020, p. 6). Isto não significa, no entanto, argumentar em prol de uma noção pós-racial ou desracializada de cinema negro, mas sim refazer as perguntas que usualmente são feitas a essa vasta e diversa produção expressiva para encontrar outras possibilidades de navegação teórica, epistemológica e imaginativa que tais obras impulsionam:

Um estudo do filme e mídias pretos que apenas iguala a inclusão de realizadores e personagens pretos a uma prática cinematográfica revolucionária nunca efetuará verdadeiramente uma transformação, mas antes, simplesmente justificará uma história de corpos pretos trabalhados por e para branquitude em níveis ideológicos e formais (por exemplo, blackface, cinema de questão sociais...) (GATES e GILLESPIE, 2020, p. 6).

De modo análogo à proposta de Gillespie, proponho pensarmos não exatamente em uma Música Negra ou Música Preta, mas sim em pretitudes sônicas. Abordando a questão deste modo, saímos da lógica da representação e da representatividade (que identificaria uma música negra como música apenas feita por negros e/ou majoritariamente apreciada por negros) para pensar em métodos criativos, formas artísticas e imaginações estéticas escuras, isto é, modos de fazer que tornam a racialização uma proposição formal radical capaz de desafiar as concepções musicais da tradição hegemônica branca ocidental e abrir outras possibilidades de relação com o sonoro.

O que a passagem da Música Preta para as pretitudes sônicas nos faz perceber? Pensando através das lentes de uma concepção ideal de Música Negra, diríamos, por exemplo, que o funk nas favelas brasileiras sofre preconceito social e estético porque é uma música de negros e pobres — e assim, mais uma vez, a diferença racial explicaria o racismo, como pontua Denise Ferreira da Silva. Ao tomar o outro caminho e nos propormos a escutar as pretitudes sônicas deste funk, percebemos como artistas como DJ K (em São Paulo), DJ ZL (em Belo Horizonte) e Renan Valle (no Rio de Janeiro) inventam métodos de trabalho que dialogam com as particularidades e os saberes incorporados de seus respectivos bailes (as danças, as drogas, os paredões de som, a festa, o humor local), sendo capazes, a partir disso, de reimaginar os devires do som. O "ruído" e "sujeira", usualmente associados à dor, ao sofrimento, à opressão, à violência e ao caos das paisagem sonora pós-industrial na escuta ocidental hegemônica, adquirem uma outra densidade material: o ruído é o som do embrazamento, da liberação de uma energia vital reprimida, da vida acontecendo.

Escutando de corpo inteiro as pretitudes sônicas, percebemos também como o DJ Diaki, em Sanankoroba, realiza um *détournement* rítmico que desorienta as sensibilidades eurocentradas da música eletrônica ao ponto de fazer o jornal britânico *The Guardian*, mesmo em uma resenha positiva, descrever sua música como algo parecido a "um ataque de pânico" — enquanto nas suas festas, no Mali, homens e mulheres das mais diferentes idades dançam até o chão freneticamente, suando de contentamento e alegria. Com isso, temos as pretitudes sônicas como vias que podem conduzir a outras maneiras de experimentar o som, descortinando uma suposta neutralidade ou transparência de uma escuta universal, ao mesmo tempo em que aponta para os embates políticos de natureza sensorial expressas no som e através do som.

Trabalhar as pretitudes sônicas nos leva a considerar os modos como as proposições formais de artistas racializados acionam outras camadas de significação para além do racial — e, ao mesmo tempo, tomam o racial como princípio de experimentação estética. Um caso pertinente é o álbum *Niños Heroes* (2015), do músico maranhense-carioca Negro Leo, construído com uma abordagem singular de diversos procedimentos da linhagem da música experimental euro-americana em sinergia com a canção popular brasileira. O primeiro passo deste trabalho foi a gravação de horas e mais horas de improvisação livre com uma banda em estúdio. Depois, Negro Leo dedicou-se a ouvir todo o material, selecionar e cortar determinadas passagens e, então, escreveu letras nos trechos destes pequenos excertos da primeira gravação. Por fim, Negro Leo e a banda aprendiam a tocar como canção tudo aquilo que havia surgido espontaneamente, no calor do momento, na improvisação. Combinando procedimentos de improvisação livre, canção popular e operações de montagem, colagem e

edição próximos da musique concrète, Leo dá corpo a quimeras musicais que fazem um amálgama de samba, noise rock e free jazz. No entanto, o músico não se coloca dentro de uma "música experimental" propriamente dita:

O que viam de experimental na minha canção, eu entendia politicamente como inserção de vocabulários diferentes no campo da canção brasileira. Então não existe nenhuma preocupação de minha parte no sentido de explorar caminhos abertos por compositores experimentais no campo da música experimental, muito embora qualquer novidade naquele campo possa estimular minha criação cancional (apud ALBUQUERQUE, 2016).

A partir da fala de Negro Leo e do seu procedimento criativo, percebe-se um deslocamento da ideia estratificada de experimentalismo enquanto gênero musical ou escola musical (de matriz branca, erigida em torno de uma linhagem que passa pelo dodecafonismo, eletroacústica, improvisação livre etc) rumo a afirmação do experimentalismo enquanto gesto estético-político que tensiona as demarcações eurocêtricas de vanguarda versus tradição. Contrariando o teor "evolucionista" de uma vanguarda que está sempre rompendo com o passado em busca de um futuro fetichizando que exclui a história e a memória, Negro Leo repensa uma vanguarda popular e, simultaneamente, desconstrói o tropos da MPB e da canção brasileira.

Movimento semelhante é feito também em *Anganga* (2015), parceria entre a cantora Juçara Marçal e o artista sonoro e produtor eletrônico Cadu Tenório. O repertório do álbum é formado por reinterpretações de músicas do congado mineiro e de vissungos, que são cantos de trabalho de escravizados da região mineradora da cidade de Diamantina registrados pelo linguista Aires da Mata Machado nos anos 1920 e depois gravados pelos sambistas Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca da Portela no álbum *O Canto dos Escravos* (1982). Juçara e Cadu, no entanto, rejeitam qualquer abordagem folclorizante deste material, transformando os cantos em artefatos com múltiplas camadas de drones atmosféricos³, gravações de campo, loops de fitas cassete, sintetizadores, beats e zumbidos eletrônicos, blocos de ruídos abrasivos, ambiências sombrias e muitas camadas de vozes processadas. Ao mesmo tempo, os artistas tomaram uma série de cuidados para não ultrapassar limites éticos de séculos de tradição do congado (MCNALLY, 2020). Reelaborando as narrativas da consciência histórica afrobrasileira, *Anganga* cruza as fronteiras entre vanguarda e tradição apontando para a ancestralidade como um ato contínuo de experimentação presente a partir de uma Afrológica que desafia discursos históricos nacionalistas sobre hibridismos culturais, como aponta McNally (2020). Assim, as pretitudes sônicas em *Niños Heroes* e *Anganga* apontam modos de reelaborar tradições (seja a da música experimental europeia, seja o

³ A palavra drone designa um som grave contínuo, com pouca oscilação. A palavra também se refere a um tipo específico de música minimalista, de compositores como Terry Riley, La Monte Young e Marjane Zazeela.

congado mineiro) a partir de uma investigação e reapropriação minuciosa dos processos criativos em suas obras, que nos indicam possibilidades sonoras renovadas.

Ouvir as pretitudes sônicas é ainda abrir-se para entender como os artistas exploram a relação do corpo (e do corpo-movimento) como elemento criativo na linguagem sonora. Artistas como DJ Znobia (um dos mais notórios produtores musicais do kuduro angolano), Nigga Fox (exponente da batida, movimento das periferias de imigrantes africanos em Lisboa) e DJ Arana (do funk mandelão das favelas de São Paulo) expressaram repetidas vezes que as suas experiências prévias como dançarinos antes de se tornarem beatmakers os levou a explorar caminhos sonoros diferentes em suas produções, como se os saberes dos passinhos e do corpo em movimento os levasse a um conhecimento outro na criação de batidas⁴. O DJ Marfox, das periferias de imigrantes africanos de Lisboa, conta ter reformulado sua forma de criar beats após ouvir de um dançarino que suas músicas eram "todas iguais"; "O teu estilo é o mesmo, a gente já conhece de longe" (apud ALBUQUERQUE, 2019b). Por sua vez, o produtor musical Dany Bala, reconhecido como um dos principais beatmakers do bregafunk do Recife, contou em entrevista que ao criar as batidas das suas músicas tem na mente a imagem das "bichinha rebolando", demonstrando assim um processo criativo em que o movimento-corpo, o rebolado, busca ser transduzido enquanto matéria sônica⁵. No Rio de Janeiro, uma nova geração de DJs aumentou os BPMs do funk, saindo do 130 BPM para o 150 BPM, para fazer o público dos bailes de favela seguir na festa com a mesma intensidade mesmo após o nascer do sol. Nome pioneiro do Footwork (expressão afroeletrônica acelerada de Chicago, nos EUA), o DJ e produtor RP BOO chega definir a pista de dança como "laboratório", pois, segundo ele, é no calor do movimento frenético dos pés e na ginga da cintura que ele encontra novos caminhos para compor a trama rítmica de suas faixas. "Percebi a energia que existe entre os dançarinos e a música e comecei a ver tudo como um só, porque eu já fui o dançarino antes. Uma coisa que digo a quem lida com dança, seja no Rio de Janeiro ou em Chicago, é: preste atenção nos dançarinos. É de lá que você aprende" (ALBUQUERQUE, 2019a).

Para RP Boo, a conexão com a dança é uma porta de entrada para pensar em relações ainda mais profundas com o som, que seria uma espécie de manifestação da natureza. "Antes dos humanos pisarem na terra, havia o vento e o ar. Essa é a primeira e será a última música. Você tem que fazer música como a vida, como o ar que respiramos", diz ele (ref). Em

⁴ DJ Arana tocou neste assunto com mais profundidade em seu workshop de produção de beats no celular, em evento da Lacoste, na Casa Lalá, São Paulo, em maio de 2023. RP Boo aborda a questão em entrevista publicada em dezembro de 2019 no site Volume Morto. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/rp-boo-entrevista-novas-frequencias/>. Acesso em 26 de outubro de 2023.

⁵ Depoimento em entrevista publicada no Jornal do Commercio e no site Volume Morto. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/dany-bala-entrevista-bregafunk/>. Acesso em 11 de maio de 2024.

Salvador, Mateus Aleluia, ex-integrante do grupo Tincões, expressa um entendimento semelhante ao do produtor de Chicago: “Antes de tudo, houve a música. O verbo só veio com o homem. Antes do mundo ser criado, tudo isso era uma grande sinfonia: os mares, os rios, os ventos, as chamas. O vento soprando é música”. As percepções geosônicas de RP Boo e Mateus Aleluia nos abrem uma outra ontologia musical — assim como as benzedeadas citadas por Vitorino Brasileiro articulam uma onto-biologia que vai além da racialidade negra e indígena, uma vez que se relacionam de forma interespecífica com o reino plantae em um vasto processo biológico — em que a música não é uma criação humana, pertencente exclusivamente à cultura, mas sim uma força inerente ao planeta Terra. Sob este *prima*, as pretitudes sônicas fornecem subsídios sensoriais para posicionar a criação estética em um contexto amplo de imaginação crítica para adiar o fim do mundo, revelando que “o *anthropos* no Antropoceno acaba por ser a figura do velho imperialista, o Homem Branco, de modo que o Antropoceno não se trata mais de uma era geológica, mas sim da cena da Supremacia Branca” (GADELHA, 2019, p.10).

Ainda cabe salientar que as pretitudes sônicas não estão restritas àquilo que é produzido por pessoas negras e afrodescendentes. O próprio Letieres Leite, que tornou famosa a máxima de que “toda a música brasileira é afro-brasileira”, é quem nos aponta caminhos para a quebrar o espelhamento que iguala a produção feita por artistas negros às pretitudes sônicas: “Dentro da casa de Nara Leão na Avenida Atlântica, onde estava ela tocando violão, Tom Jobim tocando piano, João Gilberto tocando outro violão com Roberto Menescal, Carlos Lyra, o Bebeto do Tamba Trio tocando baixo... Ali já está acontecendo música preta”, diz ele (apud ALBUQUERQUE, 2022). É interessante perceber que ao reivindicar a bossa nova como “música preta”, Letieres não menciona o apagamento histórico de músicos negros neste movimento — que, por sinal, de fato ocorreu, vide as carreiras de Alaíde Costa, Johnny Alf e Moacir Santos⁶. Em vez disso, Letieres aponta para o som em si, onde as pretitudes sônicas adquirem forma como os saltos criativos que nascem de procedimentos artísticos racializados, operando fugas nos procedimentos artísticos da época, apresentando outros modos de fazer, outras técnicas. A bossa nova como a conhecemos, por exemplo, é um acúmulo de realizações, entre elas, a transdução da levada rítmica do tamborim do samba para o violão, resultando na famosa batida de João Gilberto. Nesse caso, observa-se que as pretitudes

⁶ Alaíde Costa e Johnny Alf foram músicos negros que produziram discos seminais da bossa-nova. Moacir Santos, por sua vez, é de uma geração anterior e foi professor do primeiro time da bossa nova. Em sua casa, dava aulas a João Donato, Nara Leão, Eumir Deodato, Sergio Mendes, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Baden Powell. Para a biógrafa Andrea Ernst Dias, “a atuação pedagógica de Moacir efetivamente influenciou esse grupo e contribuiu para adensar a qualidade de sua produção, não tendo se restringido a um modismo da época (...) O melhor exemplo dessa influência está nos afro-sambas, conjunto de temas modais compostos por Baden Powell a partir dos exercícios de composição sobre os modos gregos que Moacir aplicava em seus cursos”. Ver: DIAS, Andrea Ernest. Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Recife: Cepe Editora; Folha Seca, 2016.

sônicas estão menos na "influência" do samba sobre os bossanovistas do que no gesto de, ao buscar uma outra forma de tocar as cordas do violão, inventá-la através da reconfiguração de elementos do experimento artístico racializado — a saber, a cadência rítmica da percussão do samba urbano carioca dos anos 1930, que é articulada em experiências coletivas de corpos negros que ocupavam as ruas da cidade com suas músicas (OLIVEIRA, 2017; FRANCESCHI, 2010). Ainda assim, não argumento aqui a favor de uma universalidade e nem pretendo fomentar um futuro transparente e pós-racial. Ao contrário, insistimos na construção de uma ideia contra-essencialista e dinâmica que vá além de uma "música negra" que explica (e limita-se) a si própria.

Segundo Fred Moten, a música preta demanda uma nova analítica, uma nova forma de ouvir a música. Ouvindo as batidas nas tessituras das pretitudes sônicas, percebemos tudo aquilo que o fazer desses artistas, em suas respectivas expressões sônicas, podem produzir através do som. E, com isso, vamos além das marcações sociais inscritas em seus corpos e ouvimos estas pessoas negras e periferizadas pela sua capacidade de agência, rompendo com a lógica da inclusão pela exclusão e libertando-nos da reencenação escravista. Ademais, as pretitudes sônicas são capazes de tensionar, romper ou transformar significações sonoras e musicais convencionais. Este tensionamento, porém, só é possível a partir de uma metodologia que considere o som enquanto epistemologia com seus princípios próprios. O crítico musical afro-americano Amiri Baraka elaborou mais sobre isso em seu ensaio-manifesto "O Jazz e a Crítica Branca", em que afirma que "a música preta é essencialmente a expressão de uma atitude, ou um acervo de propósitos acerca do mundo e, apenas secundariamente, uma postura sobre a maneira de fazer música" (BARAKA, 2023, p. 28-29). Justamente por ser a expressão de um modo de conceber e posicionar-se diante do mundo (e não estritamente uma música), a música negra demandaria de nós uma outra forma de analisá-la. Baraka aponta que "a maior parte dos críticos de jazz é formada de estadunidenses brancos, contudo os músicos de jazz mais importantes não o são" (idem, p. 26) e que tal cenário provocou uma crise de apreciação desta nova musicalidade, uma vez que a principal preocupação dos tais críticos brancos estadunidenses estava na apreciação da música e não na compreensão dos propósitos que motivaram a sua produção: "A maior falha nessa abordagem da Música Preta é que ela despoja a música de sua intenção social e cultural de maneira muito ingênua. Procura definir o jazz como uma arte (ou uma arte popular) que não surgiu de nenhum corpo inteligente da filosofia sociocultural" (BARAKA, 2023, p. 29), defende ele.

Por outro lado, pondera Baraka, traçar análises puramente sociológicas seria uma postura igualmente limitante. "A filosofia da Música Preta é mais importante, e essa filosofia é apenas

parcialmente o resultado do arranjo sociológico dos negros nos Estados Unidos. Há, é claro, muito mais que isso” (BARAKA, 2023, p. 30), destaca. Eis então a encruzilhada da crítica musical negra: por um lado, uma crítica formalista, focada nos aspectos puramente musicais, não seria capaz de compreender a filosofia, a atitude que dá forma à música negra. Da mesma forma, análises apenas sociológicas instauram um paternalismo que esvazia o potencial artístico e criativo da expressão musical negra. Pavimentar os caminhos de uma potencial crítica musical negra, portanto, implica em uma imersão profunda nos procedimentos criativos que nascem no contexto das dinâmicas das vidas negras para, a partir daí, desenvolver novas lentes de observação para a arte. Se a maior parte das críticas de jazz impõe "mediócras padrões de excelência brancos", como criticou Amiri Baraka, caberia a nós desenvolver outras sensibilidades e chaves analíticas sobre estas culturas sônicas a partir de um diálogo íntimo com as suas filosofias musicais, com seus conhecimentos e experiências próprias — as suas epistemologias sônicas, isto é, as proposições formais de artistas racializados que acionam outras camadas de significação para além do racial; e, ao mesmo tempo, como estes trabalhos tomam o racial como princípio de experimentação estética.

Uma epistemologia sônica, vale observar, faz-se sensivelmente diferente do pensamento por imagens ou mesmo do pensamento sobre algo, pois trata-se de abordar o som em si como um meio de pensamento. Importante observar que falo em som e não exatamente em música, pois o sônico é capaz de acionar uma miríade de valores e percepções que ultrapassam os valores e parâmetros musicais de notação, harmonia, ritmo e melodia, levando-nos a pensar a propagação material do som e suas qualidades físicas. Como descrito por Moten e Harney, aproximamo-nos de uma "música evento, cheia de cor, [que] explode o horizonte de eventos; como as ondas sonoras desse buraco negro carregam imagens saborosas para tocar; como a única maneira de se entender com eles é senti-los" (STEFANO; MOTEN, 2019, p. 116).

Tal distinção entre sônico e musical é particularmente relevante no contexto das musicalidades afroeletrônicas abordadas nesta tese, uma vez que a vasta maioria dos artistas aqui tratados não aprenderam música formalmente (em vez disso, aprenderam com o seu contexto, experimentação prática e tutoriais postados no YouTube, como veremos nos capítulos seguintes) e que tais musicalidades estão ligadas à festas com potentes soundsystems e paredões de som em que os corpos são colocados dentro do som (em vez do som colocado dentro do corpo, como acontece na escuta privada dos fones de ouvidos). Estas culturas sônicas possuem uma afinidade particular com os valores auditórios do som em si, como podemos perceber no destaque que é conferido ao "grave", ao paredão de som, ao BPM, entre outros elementos sonoros que são discutidos publicamente pelas comunidades do funk, do kuduro, do singeli, do piseiro e várias outras. Esse vocabulário próprio toma força

não pela adoção de “termos nativos”, como prescreve um certo fetiche etnológico, mas sim como uma linguagem que ilustra o desenvolvimento de modos próprios de fruição, formas de experimentar o som a partir de parâmetros seus, distintos da tradição filosófica ocidental e da educação musical formal.

Em sua pesquisa sobre os soundsystems de reggae na Jamaica reunida no livro *Sonic Bodies*, Julian Henriques nos convida a “pensar através do som” [thinking through sound], trabalho que ele descreve como “uma investigação auditória, em vez de uma investigação da escuta” e que nos faz abordar a escuta como uma modalidade sensorial distinta, mas integrada aos demais sentidos (HENRIQUES, 2011, p. xvii). Com isso, o pensar através do som evoca um repertório de metáforas, analogias, nuances, expressões idiomáticas e modelos dinâmicos distintos, que incorporam a própria oscilação periódica das ondas sonoras em contraponto ao caráter estático da representação e do discurso usualmente atribuídos ao texto e à imagem. O som, segundo a formulação de Henriques, envolve uma complexa rede de interações de diferentes registros que são normalmente vistos de formas separadas, como os processos mecânicos e sociais ou as camadas tecnológicas e psicológicas de análise, por exemplo. O sônico, no entanto, deveria ser considerado simultaneamente enquanto física (a propagação das ondas), enquanto prática (como base de técnicas e tradições particulares de uma cultura auditória popular, como as sessões de dancehall no reggae jamaicano) e enquanto teoria (um modelo dinâmico para questionar o mundo e entendê-lo).

Além disso, devido a sua natureza efêmera, pensar através do som requer que cruzemos os limites tradicionalmente estabelecidos entre pensamento e ação/prática ou ainda interioridade e exterioridade (como mente e corpo). Sendo assim, “em vez de ser sacrificada no altar objetivo da ciência” (HENRIQUES, 2011, p. xix), Henriques propõe que a nossa própria subjetividade diante do som também seja reconhecida e apreciada como alvo de considerações críticas.

Pensar através do som não é algo sem precedentes e está presente em muitas expressões de música popular, como no próprio reggae jamaicano estudado por Henriques e também no kuduro, na batida, no singeli, no balani show e no funk tratados nesta tese. Na verdade, pensar através do som é precisamente o que os DJs e produtores musicais destas comunidades sônicas fazem sem necessariamente verbalizar este *modus operandi*. O fazer e o pensar estão entrelaçados, andando lado a lado, o que demanda uma constante reelaboração teórica por parte do pesquisador, uma vez que os procedimentos artísticos incorporam modos de conhecimento específicos — um know how ligado à improvisação e à sabedoria prática. Para Henriques, a sofisticada e sutil manipulação do aparato multimídia e multisensorial das equipes dos soundsystems jamaicanos demanda uma diferente concepção da própria

racionalidade, mas desviando-se sempre dos estereótipos racistas que veem estes saberes como intuição, instinto e até mesmo algo "natural". A proposta do autor é importante para nos fazer pensar em outros modelos de racionalidade ou processos cognitivos, menos ligados ao cálculo e uma reflexão intelectual dissociada da prática do que o improviso e da técnica enquanto prática: "Pensar através do som também convoca a uma metodologia prática da escuta, em que o som é um tema, mas também um veículo e um meio para o processo de pensamento. À medida que os sons substituem as imagens, o próprio pensamento torna-se mais do que apenas uma manipulação cognitiva de representações, e o conhecimento não é apenas visual" (idem, p. xviii - xix).

Essa "lógica da prática" — como descreve Henriques, aproximando-se do conceito cunhado por Pierre Bourdieu — desafia em muitos aspectos a tradição filosófica do conhecimento ocidental. Em um primeiro nível, desloca a ideia de que o conhecimento origina-se a partir de pesquisas com metodologias científicas submetidas a revisão de seus pares acadêmicos. Em outra instância, desafia a ideia de que o conhecimento é informação fixa e invariável sobre as coisas, em vez de uma relação dinâmica com o mundo. Henriques sustenta que pensar através do som desperta "ressonâncias filosóficas" que estariam "preocupadas com a relacionalidade", isto é, acionam ideias de mixing, mistura e síntese bem como as categorias de análise, semelhanças e diferenças. Mais criticamente, este trabalho inclui também a prática incorporada e a experiência sensorial subjetiva ao lado da manipulação de imagens mentais e dos processos cognitivos. E, por fim, uma terceira fissão que o pensamento através do som provoca é a ideia de que o conhecimento é propriedade da "mente", sendo esta supostamente dissociada do corpo e da materialidade, segundo a tradição filosófica branca ocidental.

Este terceiro ponto faz-se particularmente relevante em nosso debate. Em *Produção de presença: o que o sentido não consegue explicar* (2010), Hans Ulrich Gumbrecht sonda alternativas epistêmicas ao que ele denuncia como o predomínio quase absoluto e inquestionável da autocompreensão das ciências humanas como uma área de saberes destinadas a extrair ou atribuir sentido aos fenômenos que analisa. Desafiando "uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação — ou seja, a identificação e/ou a atribuição de sentido — é a prática nuclear, na verdade a única, das Humanidades" (p. 21), Gumbrecht indica como a modernidade, a partir do cogito cartesiano ("penso, logo existo"), desdobrou uma série de dicotomias filosóficas, tais como espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, nas quais o primeiro pólo (o sentido espiritual, hermenêutico, interpretativo) sempre possui privilégios e é considerado hierarquicamente superior ao segundo (que envolve materialidades, corporeidades).

Progressivamente, fenômenos não-hermenêuticos, que escapavam do território do sentido e da linguagem clássica — bem como seus aspectos tangíveis, espaciais e efeitos de presença característicos — foram sendo obliterados pelo edifício teórico do ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana ser associada exclusivamente ao pensar humano. O estatuto do logos ganha força especialmente a partir do trabalho de Martin Heidegger, que concebia a língua grega como privilegiada, distinta das demais, por tratar-se da imagem original da filosofia. Evidentemente, na esteira dessa tradição hegemônica da “autenticidade grega”, Heidegger atribui à sua própria língua a condição de sucessora natural do grego, fazendo crer que o conhecimento do grego antigo, bem como do alemão, em si mesmo, dava acesso ao saber filosófico. “O alemão ganha estatuto de logos e institui-se academicamente como língua original de filosofia, convertida em linha-mestra, senão em criadora da história europeia, por sua vez designada como Ocidente”, critica Muniz Sodré (SODRÉ, 2017, p. 8).

Apresentada como essência histórica do Ocidente, esta suposta origem da filosofia aponta não só para desdobramentos meramente históricos, mas também políticos e epistemológicos. Como Sodré elucida (2017), a questão não é exatamente que as obras filosóficas acionam explicitamente o colonialismo imperial. No entanto, nestes sistemas de articulação do pensamento subjaz uma política. E a construção processual do logos e do conhecimento, circunscrita nos ditames do grego “germanizado”, ata o nó que une o poder de colonização europeu e o poder teológico das conversões de almas autorizadas ao cristianismo, ao mesmo tempo em que determina fronteiras para a produção filosófica — isto é, quem está no território do pensar filosoficamente e aqueles que estão à margem. A certidão do nascimento da filosofia na Grécia e sua exclusividade universalista é continuada na historiografia norte-europeia moderna, embasada em forte e oportuna motivação colonialista, racial e religiosa. Sodré complementa: “As tentativas modernas de limitar a possibilidade de afirmação de um pensamento filosófico ao interior dos muros simbólicos do Império Euro-Americano são embaladas, querendo-se ou não, por uma vontade de poder imperial e colonial, cuja linha de continuidade imaginária vai de Alexandre Magno até o império napoleônico” (2017, p. 9).

Essa vontade de poder imperial e colonial transparece em textos de vários pensadores iluministas. David Hume (1711-76), por exemplo, escreveu: “Tendo a suspeitar que os negros, e todas as outras espécies de homem em geral (pois existem quatro ou cinco tipos diferentes), sejam naturalmente inferiores aos brancos”. E acrescentou: “Nunca houve nação civilizada de qualquer outra compleição senão a branca, nem indivíduo eminente em ação ou especulação” (apud HERBJORNSRUD, 2017). Por sua vez, Kant continuou o argumento de Hume, enfatizando que a diferença entre negros e brancos “parece ser tão grande em capacidade

mental quanto na cor”, antes de concluir, no texto de seu curso de geografia física: “A humanidade alcançou sua maior perfeição na raça dos brancos” (idem, *ibid.*). Voltaire (1694-1778), além de ter investido dinheiro no tráfico de escravos, em seu ensaio sobre a história universal (1756), afirmou que, se a inteligência dos africanos “não é de outra espécie que a nossa, é muito inferior” (idem, *ibid.*). Percebemos, portanto, que aquilo que foi chamado de humanismo proporciona e impescinde a racialização do Outro. Ao contrário do que o senso comum nos leva a crer, este humanismo fornece o suporte ao racismo, uma vez que a ideia de “humanidade” e de “civilização” é precisamente a fachada ideológica que legitima a pilhagem dos bens naturais e das tecnologias nativas e a escravização da mão de obra negra, contribuindo simultaneamente para sustentar o modo como o europeu conhece a si mesmo: plenamente humano, face aos demais povos, não tão humanos assim.

A autora iorubana Oyèrónkè Oyěwùmí afirma que “a história das sociedades ocidentais tem sido apresentada como uma documentação do pensamento racional em que as ideias são enquadradas como agentes da história” (OYEWÙMI, 2002, págs 2-3). Sob tal aspecto, os corpos em sua materialidade seriam o lado fraco da natureza humana em detrimento da mente, numa oposição cartesiana na qual o corpo seria uma armadilha da qual se deve racionalmente escapar. “É como se a ‘ausência do corpo’ fosse uma condição para o pensamento racional. Nessa divisão, grupos como povos primitivos africanos, judeus, mulheres e todos que estão fora do padrão foram ‘corporalizados em diferentes momentos da história ocidental por serem vistos como não racionais, dominados pelo instinto, intuição e sentimentos” (idem, p. 4).

Na contraluz dessa tradição eurocêntrica, intelectuais negros passam a desenvolver um pensamento de perspectiva afro que busca romper com a racionalidade metódica dos enunciados filosóficos. Diferente da ideia imóvel, essencial e transcendente platônica, Sodré nos convoca a trabalhar uma noção de racionalidade que bebe da multiplicidade dos acontecimentos, das afecções, dos acidentes. Nos deslocamos “da voz ativa de sujeitos do pensamento para a voz média de sujeitos-objetos do ato de pensar-vivendo (e não viver pensando), isto é, sem intelectualizar ou fazer do pensamento uma esfera cognitiva à parte da vida comum” (SODRÉ, 2017, p. 104). Como propôs Jorge Ben, na abertura do álbum *Tábua de Esmeraldas* (1976): tem que “dançar dançando”.

Neste sentido, o pensar através do som toma força como um projeto teórico-epistemológico trabalha em prol da diversidade de saberes e combate a hierarquização do conhecimento com base nas lógicas eurocêntricas pós-iluministas, além de solidificar a técnica, a operacionalidade, a ação como lugar de pensamento vivo que expande nosso arcabouço epistemológico. Oyèrónkè Oyěwùmí destaca que a visão não só se tornou hegemônica no

Ocidente como perpetrou um regime de diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio pelo exercício do “ver”. Isto é, há um modelo de humanidade — o homem branco morador dos grandes centros urbanos — e os que estão fora de tal segmento serão degenerados, não humanos, ou mesmo mercadorias (como discutido por Moten). Em resposta ao conceito de “cosmovisão”, Oyēwùmí propõe uma lógica mais ampla a partir da cosmopercepção:

O termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais (OYEWÙMI, 2002, p. 3).

Uma famosa frase do pintor Paul Klee diz que “a arte não é uma reprodução do visível, ela torna visível”. Com as pretitudes sônicas, partimos do pressuposto de que a arte não é um espelho do mundo, mas, ao contrário, produz outras formas de habitá-lo a partir da experiência estética racializada. Nos perguntamos, então: o que a música inventa ou pode vir a inventar? Que formas de apreender o mundo podemos elaborar se nos desafiarmos a pensar através do som e, por extensão, analisarmos as lógicas e os movimentos do pensamento sonoro desenvolvido por artistas através de seus procedimentos intelectuais e materiais, processos criativos, manipulações das tecnologias, invenções de gambiarras e outros métodos utilizados para realizar suas obras (sobretudo entre aquelas expressões musicais que tiveram a vivacidade de seu pensamento violentada ou silenciada)?

É importante sublinhar que, ao colocar a arte em destaque, o conceito de pretitudes sônicas não almeja qualquer tipo de pureza. Não queremos em nenhum momento estabelecer o som como uma entidade intocável, à parte do mundo concreto, a qual devemos perseguir como uma utopia. Longe de um formalismo esvaziado ou de um diletantismo autossuficiente, pensar o som e pensar através do som não é escamotear os embates políticos. Com efeito, pensar através do som e considerar as pretitudes sônicas será sempre um ato de reconhecimento de que muitas disputas políticas são expressas, tomam corpo e até mesmo são geradas no âmago sonoro. Quando Ruy Castro, jornalista e mais célebre biógrafo da MPB, diante da morte de Elza Soares, afirma que só se interessa pela carreira da cantora até os anos 70⁷, temos um ali o desvelamento de um sintoma: a intelligentsia da MPB, representada aqui por

⁷ Ruy Castro afirma: "Eu prefiro pensar na Elza como uma cantora dos anos 60. Tudo que ela fez depois, por mais fabuloso que tenha sido (realmente foi), eu prefiro ouvir aquela Elza, com as grandes orquestras, sabe? Então eu gostaria muito que as pessoas se interessassem em ouvir Elza Soares entre 1959 e 1970." In: PRETE, Renata Lô. "O Assunto #628: Vida e obra de Elza Soares, por Ruy Castro". São Paulo: G1, 22 de janeiro de 2022. Podcast. Disponível em: <https://g1.globo.com/podcast/o-assunto/noticia/2022/01/22/o-assunto-628-vida-e-obra-de-elza-soares-por-ruy-castro.ghtml>.

um de seus autores bestsellers e grande pilar da formação de sua memória cultural, deliberadamente ignora os movimentos experimentais de álbuns contemporâneos como “A Mulher do Fim do Mundo” (2015) e “Deus é Mulher” (2018), nos quais Elza mergulha em uma sonoridade elétrica, distorcida e ruidosa. Para Ruy Castro, não interessa a Elza camaleônica, que inventa um novo território musical e uma nova voz para si, mas sim uma imagem fixa e estática da sambista de morro ad eternum. Elza, por sua vez, num depoimento incluído no mesmo podcast, afirma: “My name is now. Meu tempo é agora. O meu agora tem que ser forte”.

Pensando o sônico em um plano macropolítico, Steve Goodman (nome do DJ e produtor britânico Kode9) mostra em seu livro *Sonic Warfare* (2012) como as frequências graves e subgraves, por terem um efeito direto em nossas vísceras, ossos e pele, são utilizadas por armas sônicas de efeito moral, apontando assim para as formas como o som também integra as estratégias de controle e repressão das ferramentas bélicas do capitalismo global. Por sua vez, o musicólogo ganense Kofi Agawu destaca como o tonalismo europeu foi uma força fundamental na rede de trocas e imposições colonizadoras, produzindo uma violência física e psicológica no pensamento musical africano que se estendeu até a música popular urbana contemporânea do continente, como o highlife, hiplife, afrobeat, soukous e benga (AGAWU, 2016). Esse processo, ele diz, está ligado a uma série de fatores econômicos, políticos e educacionais, todos mediados pelo capital global. Porém, enquanto sabemos das dezenas milhares de vítimas que sofreram os ataques coloniais contra a África através da língua (francês, inglês e português, principalmente) e da expressão religiosa (Islã e Cristianismo, principalmente), relativamente pouco tem sido dito sobre desenvolvimentos paralelos na área da colonização musical. E um dos motivos disso, argumenta Agawu, é institucional: “A disciplina que tradicionalmente abriga a pesquisa sobre música africana é a etnomusicologia. Mas a própria etnomusicologia é filha do colonialismo, uma disciplina rica em filiação e afiliação colonial” (AGAWU, 2016, p. 338).

Um caso representativo é a trajetória do etnomusicólogo norte-americano Hugh Tracey, autor de inúmeras gravações de música popular e tradicional do continente africano e de diversos livros sobre o assunto. Após pesquisar a família de instrumentos dos lamelofones (dentre eles a mbira e a kalimba), Tracey apropriou-se desta tecnologia sonora africana para seu próprio lucro. Ele padronizou a forma do ressonador da kalimba (presumivelmente para se adequar à produção em larga escala) e, o mais significativo, afinou o instrumento em uma escala diatônica ocidental. Com isso, nos anos 1960 introduziu no mercado o instrumento (que é visto como sagrado em muitos contextos) que construiu a partir do roubo de tecnologia ancestral africana. Assim, Hugh Tracey, que também possuía ligações com o regime do

apartheid na África do Sul, perpetua o colonialismo também através do som, uma vez que as kalimbas mais populares no mundo ocidental atual seguem o design formulado pelo etnomusicólogo (FØRISDAL, 2018). As pretitudes sônicas, portanto, não podem ser pensadas sem uma consideração crítica dos resultados do colonialismo musical em nossa imaginação e sensibilidade e de como o som simultaneamente expressa e produz essa tensão.

Com esta proposta em torno das pretitudes sônicas e do pensar através do som, pretende-se não exatamente explicar a música, mas embarcar no som para tomá-lo como um sistema de pensamento próprio, no qual novas questões e premissas proliferam. Uma teoria que responde ao som e vice-versa continuamente, ressoando em loop, girando na vitrola sem parar, eletrificando-se em uma relação mútua — como os feedbacks entre a guitarra e o amplificador habilmente manipulados por Jimi Hendrix; como os ecos e reverberações das produções dub de King Tubby e Lee "Scratch" Perry. Em *O Pensador*, a famosa escultura de Auguste Rodin, temos a imagem mais icônica do *modus operandi* do pensamento filosófico de tradição europeia: o corpo sentado e quieto, com os braços e as mãos apoiando uma cabeça envolta em reflexões abstratas. Enquanto isso, a ação, o fazer, o movimento do corpo, parecem pertencer a uma outra esfera. Pensar através do som é derrubar a estátua, a imagem fixa, para firmar em seu lugar a oscilação das ondas do pensamento sonoro, envolvido com diversas modalidades sensoriais e com a prática. Com isso, saímos de um estatuto do logos que coloca a mente em posição de privilégio para trabalhar com uma noção de pensamento que só é possível com o corpo engajado. De penso logo existo, passamos ao "danço, logo existo" e ao dançar dançando.

Referências

- AGAWU, Kofi. *Tonality as a colonizing force in Africa*, in *Audible Empire: music, global politics, critique*. by Ronald Radano and Tejumola Olaniyan. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- ALBUQUERQUE, GG. "Entrevista: Marfox, identidade da diáspora e compromisso com o gueto". *Volume Morto*, 2019. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/entrevista-dj-marfox/>. Acesso em 8 de outubro de 2020.
- _____. "A última entrevista de Letieres Leite". *Volume Morto*, 19 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/a-ultima-entrevista-de-letieres-leite/>. Acesso em 01 de novembro de 2023.
- _____. "Sou mais artsy que artista: Negro Leo em Água Batizada". *Volume Morto*, 30 de outubro de 2016. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/negro-leo-agua-batizada-entrevista/>
- _____. "A pista de dança como laboratório: de frente com RP Boo". *Volume Morto*, 22 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/rp-boo-entrevista-novas-frequencias/>. Acesso em 2 de novembro de 2023.

- ALBUQUERQUE, GG. "Utilizo muito a palavra como feitiço". Revista Continente, edição 250, outubro de 2021). Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/rutilizo-muito-a-palavra-como-feiticor>. Acesso em 26 de outubro de 2023.
- APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2007.
- BARAKA, Amiri. "Tecnologia e ethos negro". Tradução de Tarcízio Silva. Publicado em 16 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://tarciziosilva.com.br/blog/tecnologia-ethos-negro-ensaio-de-amiri-baraka/>. Acesso em 26 de outubro de 2023.
- BARAKA, Amiri. Black Music: Free jazz e consciência negra 1959-1967. São Paulo: sobinfluência edições, 2023.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022..
- CHUDE-SOKEI, Louis. The sound of culture: diaspora and black technopoetics. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2016.
- DENISE Ferreira da Silva: Não há modernidade sem violência racial. São Paulo: Ilustríssima Conversa, dezembro, 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5RBiW4jpkGZYsOe8RP0il7>. Acesso em: 26 de outubro de 2023.
- FERREIRA, Ligia Fonseca (org). Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.
- FØRISDAL, Anders. "Music realities", 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/40770447/Musical_Realities. Acesso em 30 de outubro de 2023.
- GADELHA, José Juliano. "O Sensível Negro: rotas de fuga para performances" Revista Brasileira de Estudos de Presença, Porto Alegre, v. 9, n. 4, e85298, 2019.
- GATES, Racquel J.; GILLESPIE, Michael Boyce. "Reivindicando os estudos de filme e mídia pretos". Tradução: Kênia Freitas. Abraccine, 2020. Disponível em: <https://abraccine.org/traducoes-abraccine/>. Senha de acesso: abraccine2020. Acesso em 26 de outubro de 2023.
- GILLESPIE, Michael Boyce. Film blackness: American cinema and the idea of black film. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GUMBRECHT, Hans. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- HALL, Stuart. Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik (org). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. "Pretitude e governança". Arte & Ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRG. No. 37, março, 2019.
- HENRIQUES, Julian. Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques and Ways of Knowing. Continuum: London and New York, 2011.
- HERBJORNSRUD, Dag. "Os africanos que propuseram ideias iluministas antes de Locke e Kant". In: Folha de São Paulo, dezembro de 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/12/1945398-os-africanos-que-propuseram-ideias-do-iluminismo-antes-de-locke-e-kant.shtml>. Acesso em 28 de agosto de 2019.
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

- KOUASSI, N. M (2008), “Les modes de transmission du savoir technique en Afrique”, *Revue Ivoirienne de Philosophie et de Culture*, LE KORE, N° 40, p. 45-60. Tradução para fins didáticos por Bernardo Oliveira.
- LONGO, Regina. "A Conversation with Michael Boyce Gillespie on Film Blackness and the Idea of Black Film". *Film Quarterly*, Volume 70, Number 1, Fall 2016. Disponível em: <https://filmquarterly.org/2016/09/16/a-conversation-with-michael-boyce-gillespie-on-film-blackness-and-the-idea-of-black-film/>. Acesso em 26 de outubro de 2023.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- MCNALLY, James. "Between Tribute and Transformation: Negotiating the Expressive and Ethical Dynamics of Experimental Afro-Brazilian Song". *Ethnomusicology*, 64(3), 2020. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.64.3.0473>.
- MOMBAÇA, Jota. "[Parte 1] Autodefinição". Youtube, 2 de outubro de 2018. Disponível em: <https://youtu.be/vztLJfJYPYs?si=Swj21WEuu2YCSwM2>.
- MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: N-1 edições, 2023.
- OLIVEIRA, Bernardo Carvalho. "Batucada de bamba, patologia bonita do samba". *Revista ComparArte*, Rio de Janeiro, Volume 01, Número 01, Jan.-Jun 2017.
- _____. "Feitiço sem farofa". *Revista Cinética*. Publicado em 9 de março de 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/feitico-sem-farofa/>. Acesso em 11 de maio de 2024.
- _____. "Cinema de Bamba". *Catálogo da 18ª CineOP*, agosto de 2023.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. *Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects* in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em 26 de outubro de 2023.
- PEIXOTO, Joana. "Contribuições à crítica ao tecnocentrismo". *Revista de Educação Pública*, v. 31, .p. 1-15, ja./dez. 2022.
- QUIJANO, Anibal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. Em: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. LANDER, Edgar (org). Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RADANO, Ronald e TEJUMOLA, Olaniyan. *Audible Empire: music, global politics, critique*. Duke University Press, 2016.
- REGEV, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Polity: Cambridge, 2013.
- SÁ, Simone Pereira de. *A música na era de suas tecnologias de reprodução*. E-Compós, v. 6, 2006.
- SHERIDAN, Fruity Batidas: *The Technologies and Aesthetics of Kuduro*. *Dancecult*, v. 6, n. 1, p. 83-96, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “As ecologias dos saberes”, p. 223—260, in *Construindo as Epistemologias do Sul*, Vol I. Buenos Aires: CLACSO, 2018.
- SATURNINO, Rodrigo. "Desviar da rota: repensando a pirataria como prática de resistência". *Revista TrêsTrês*, ed. 02, outubro 2014.
- SETTE, Homero. "Radiolas de Reggae", *revista Backstage*, n. 5, 1994.
- SILVA, Denise Ferreira da. *Homo modernus — Para uma ideia global de raça*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.
- SILVA, Tarcízio. “Teoria Racial Crítica e a Comunicação Digital : conexões contra a dupla opacidade”, *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Belém, PA, 2019.

- SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. Exclusão digital: a miséria na era da informação. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003. SIMONDON, Gilbert. Dos modos de existência do objeto técnico. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020
- SOARES, Thiago. "O pixel da voz". Revista Fronteiras – estudos midiáticos 16(1):20-27, janeiro/abril 2014.
- SODRÉ, Muniz. Pensar nagô. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017
- WEHELIYE, Alexander G. Phonographies Grooves in Sonic Afro-Modernity. Durham e Londres: Duke University Press, 2005.

Entre o samba e o pensamento feminista negro: práticas de autodefinição em canções sobre o amor

Lucianna Furtado
Universidade Federal de Minas Gerais
Lucianna.furtado@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda as práticas de autodefinição em canções de samba compostas e cantadas por mulheres negras, a partir das obras de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais. Fundamentada pelo pensamento feminista negro e por epistemologias afrodiáspóricas, a análise realiza um espelhamento entre as formas de construção da sujeita eu lírica presentes nas letras das canções e um panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual, marcadas pelo entrecruzamento das opressões de raça, gênero e classe. Por meio da interação entre essas duas dimensões, sistematizo as contribuições das obras poético-musicais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão para o acervo do pensamento feminista negro brasileiro, evidenciando os pontos de convergência e particularidades de cada uma em suas práticas de autodefinição, de afirmação feminina negra e de restituição de humanidade para mulheres negras.

Palavras-chave: Pensamento feminista negro, Raça, Gênero, Epistemologias afrodiáspóricas

Between samba and Black feminist thought: self-definition practices in songs about love

Abstract: This article approaches the self-definition practices in samba songs composed and sung by Black women, focusing on Dona Ivone Lara's and Leci Brandão's works about love and sexual relationships. Grounded in Black feminist thought and afrodiasporic epistemologies, the analysis mirrors the lyrical subject's elaboration present in the songs' lyrics and a panorama of experiences shared by Black women in terms of love and sexual relationships, marked by the intersection of race, gender, and class oppressions. Through the interaction between those two dimensions, I sistematize the contributions provided by Dona Ivone Lara's and Leci Brandão's poetical-musical work for the collection of Brazilian Black feminist thought, showing the convergence points and particularities of each one in their practices of self-definition, affirmation, and restitution of humanity for Black women.

Keywords: Black feminist thought, Race, Gender, Afrodiasporic epistemologies

Introdução

Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla sobre canções de samba de mulheres negras sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, que aborda a música negra como obra intelectual e como parte fundamental do acervo da intelectualidade negra brasileira (FURTADO, 2023). Esta perspectiva se ampara no pensamento feminista negro e em epistemologias afrodiáspóricas para teorizar sobre questões caras às comunidades negras a partir de suas produções artísticas, dando a ver questões coletivas permeadas pela interseccionalidade das relações de raça, gênero, sexualidade e classe a partir de perspectivas femininas negras populares. Apresento, neste artigo, uma análise sobre as formas de construção da eu lírica expressas nas canções de Dona Ivone Lara (Rio de Janeiro, 1992-2018) e de Leci Brandão (Rio de Janeiro, 1944-) sobre relações afetivo-sexuais, evidenciando as reflexões e formas de resistência constituídas pelas cantoras em suas obras.

Para isto, discuto as contribuições do pensamento feminista negro e de epistemologias afrodiáspóricas para pensar as ações de autodefinição das mulheres negras, as dimensões política e intelectual da música na diáspora africana, as particularidades epistêmicas do samba e o lugar das mulheres negras nesse contexto. Na seção seguinte, apresento o *corpus* de análise, composto por 97 canções, detalhando as escolhas que orientaram a pesquisa e a abordagem da análise transversal das letras. Em seguida, evidencio as formas de construção da eu lírica presentes nas canções, passando ao espelhamento entre estas e as experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual, a partir das contribuições do pensamento feminista negro sobre o tema. Discuto, por fim, as considerações finais, evidenciando as vantagens da abordagem das canções em interação com as experiências de mulheres negras para desvelar os entrelugares instituídos entre essas dimensões, lançando luz sobre as contribuições das cantoras-compositoras para o pensamento feminista negro brasileiro.

As mulheres negras e a intelectualidade poético-musical brasileira

A localização de mulheres negras na encruzilhada de vários eixos simultâneos de opressão impacta significativamente sua produção intelectual, apresentando visões marginalizadas pelos setores hegemônicos (masculinos, brancos, cisheteronormativos) do samba e pelo pensamento feminista hegemônico (branco, eurocêntrico, acadêmico). Paralelamente, estes lugares sociais também afetam suas vivências e, no contexto aqui tratado, suas experiências

no amor e no sexo, na medida em que essas relações de poder entrecruzadas demarcam as mulheres negras como feias, indesejáveis, destituídas de valor, ou como úteis para o sexo e inviáveis para o afeto, instituindo formas de desvalorização e desumanização em seus relacionamentos (PEREIRA, B., 2020).

Esse cenário de desumanização sobre nós, mulheres negras – no campo afetivo-sexual, na criação cultural, nos espaços acadêmicos de produção intelectual e em quaisquer outros em que ousemos transitar – justifica a escolha por privilegiar perspectivas negras e, especialmente, femininas negras, nesta pesquisa: tanto na escolha das cantoras-compositoras, autoras das obras discutidas, quanto na escolha das autoras e autores que orientam minha perspectiva. Discuto, nesta seção, alguns princípios da autodefinição das mulheres negras, o caráter da música como território de produção intelectual da comunidade negra, as particularidades do samba brasileiro e, por fim, o lugar das mulheres negras no contexto sociocultural e epistêmico do samba.

A autodefinição feminina negra

Partindo do papel da experiência como instância de reflexão crítica e produção de conhecimento, Laura Guimarães Corrêa (2020a) destaca as contribuições do pensamento feminista negro para os estudos da comunicação e da cultura, enfatizando a importância das experiências dos sujeitos no processo de produção intelectual. Em sua visão, a intelectualidade negra permite abordar as informações, impressões e sentimentos da experiência vivida como partes relevantes da construção de conhecimento sobre a vida social, destacando que a experiência dos sujeitos molda e transforma suas formas de ver, sentir, pensar e agir. Nesse contexto, Corrêa (2020a) delinea como diversos autores conectam suas experiências às suas produções intelectuais, elaborando um quadro epistêmico que centraliza o papel dos(as) sujeitos(as) e sua condição subalternizada – tanto os(as) sujeitos(as) pesquisados(as) como os(as) pesquisadores(as) – na construção de conhecimento sobre e por meio das produções culturais e midiáticas.

Para Grada Kilomba (2019), posicionar-se como narradora da própria realidade é um ato de resistência das mulheres negras contra o projeto colonial, constituindo-se como sujeita e não mero objeto da realidade descrita por outros, construindo-se como autora e autoridade da própria história. A produção intelectual de mulheres negras tem sido caracterizada pela demarcação de si mesmas como sujeitas na construção de seu pensamento – um movimento constituído não como um gesto ególatra, mas como um recurso para explicitar os modos como as experiências dos(as) sujeitos(as) moldam, impactam, transformam e dão sentido às suas formas de apreensão e reflexão sobre o mundo ao seu redor.

Como pontuado por Giovana Xavier (2019), a aproximação entre quem somos e aquilo que produzimos é um passo que se move para além do discurso da neutralidade científica, revelando disputas de narrativas sobre o que é reconhecido como “conhecimento” e quem está autorizado(a) a produzi-lo. Nesse sentido, a autora reivindica que devemos romper com a visão colonial acadêmica de tomar a ciência como algo neutro, distanciado da realidade de quem a produz (XAVIER, 2019, p. 102). A reflexão da autora se encontra em sintonia com o pensamento de Kilomba (2019), que destaca que as noções de conhecimento, erudição e ciência estão entremeadas ao poder e à autoridade racial. Nesse sentido, Kilomba descreve o contexto acadêmico não como um lugar neutro ou apenas ligado à sabedoria, mas também como um espaço de violência.

Essa noção de neutralidade científica diz respeito à concepção liberal do sujeito neutro, imparcial, objetivo, racional e universal – concepção esta que vem sendo contestada por movimentos sociais e intelectuais comprometidas(os) com a justiça social, por desconsiderar os modos como as categorias de poder impactam a construção do conhecimento e a legitimidade atribuída ao conhecimento produzido por determinados sujeitos. Na visão de Angela Davis (2018), os sujeitos supostamente universais apresentam atribuições clandestinas de gênero e raça, localizadas nos polos privilegiados das categorias de poder: “Ao longo de grande parte da história, a própria categoria de ‘ser humano’ não abarcou as pessoas negras e de minorias étnicas. Seu caráter abstrato era formado pela cor branca e pelo gênero masculino” (DAVIS, 2018, p. 85). Nesse sentido, a autora considera que qualquer tentativa de ação crítica contra a estrutura racista exige a devida compreensão histórica da tirania entremeadada a essa noção de *sujeito universal*.

Patricia Hill Collins (2019) delinea duas dimensões significativas dos projetos de resistência nas relações de conhecimento: a *política da identidade*, que valoriza as experiências de sujeitos(as) subordinados(as) como fonte de agência epistêmica, e a *epistemologia do ponto de vista*, que reivindica a autoridade da experiência e da ação social na constituição de ângulos de visão (ou seja, perspectivas) distintos sobre os sistemas de poder de acordo com os lugares sociais de privilégio ou opressão ocupados pelos(as) sujeitos(as). Para Collins, a experiência como forma de conhecimento não se limita ao status de mera opinião, mas se configura como um testemunho informado, que lança luz sobre a subordinação e silenciamento aos quais os(as) sujeitos(as) são submetidos(as).

Na perspectiva apresentada por Collins (2019), uma das principais contribuições da epistemologia do ponto de vista consiste em desvelar os impactos das relações de poder na própria construção do conhecimento. Nesse contexto, a autora destaca o papel da interseccionalidade como um espaço para a aproximação de diferentes projetos epistêmicos

de resistência, rompendo com a organização tradicional das relações de conhecimento ao se constituir como uma história narrada *por* pessoas subordinadas, e não apenas *sobre* estas.

Aproximando relatos de experiências cotidianas e de experiências com produtos midiáticos, Collins (2000) identifica atos de resistência no comportamento de mulheres negras frente às manifestações de opressão que lhes são impostas, destacando que essas mulheres não aceitam passivamente as violências operadas nas interações com outras pessoas ou com representações negativas. A autora localiza esses atos individuais de resistência como parte de uma consciência coletiva, autodefinida, característica das mulheres negras – uma consciência construída por meio da rejeição aos estereótipos racistas e sexistas, por meio da recusa aos significados externamente atribuídos a suas vidas. Segundo a autora, em resposta às definições limitadoras reproduzidas pelas mídias e instituições hegemônicas, as mulheres negras se amparam em suas redes familiares e nas instituições da comunidade negra para desenvolverem suas próprias definições.

Nesse contexto, Collins (2000) trata a criação de autodefinições independentes como necessárias à própria sobrevivência das mulheres negras, destacando as formas de posicionamento do *self* em relação aos parceiros, à comunidade e ao mundo ao redor como central para as análises das relações sociais. A autora identifica que a construção da individualidade nessa conjuntura não ocorre de forma desvinculada dos(as) outros(as) sujeitos(as) ou em oposição a eles(as), mas precisamente no contexto da família e da comunidade, por meio das conexões construídas com outros sujeitos. Nesse sentido, defendendo que a autodefinição é um processo marcadamente social, realizado em interação, que nos (re)constrói ao mesmo tempo em que (re)constrói nosso vínculo com os outros sujeitos e com o mundo que nos cerca.

A música negra como espaço de intelectualidade negra

Apesar da representatividade das mulheres negras no espaço acadêmico ainda ser pequena em comparação com nossa proporção na população brasileira, Giovana Xavier (2019) destaca que, com as políticas de expansão e democratização das universidades desenvolvidas nos anos 2000, os sentidos da academia estão em disputa. A autora aponta que a presença e atuação das mulheres negras operam transformações na produção científica, possibilitando emergir novas agendas de pesquisa:

Conhecimentos ligados à memória, oralidade, histórias, trajetórias familiares e demais narrativas das classes trabalhadoras, desqualificadas pela *mainstream*. Menos do que resposta ao racismo institucional, essa nova epistemologia insere-se no desafio de colocar em prática projetos acadêmicos autônomos aos referenciais da ciência hegemônica (XAVIER, 2019, p. 77-78).

Destaco, no contexto mencionado pela autora, a produção musical negra como uma fonte de conhecimento, registro histórico e reflexão crítica que emerge de forma central na construção das sociabilidades e intelectualidades negras em nosso país, bem como em outros pontos da diáspora negra. Segundo Collins (2000), em sua condição de grupo social historicamente oprimido, as mulheres negras elaboraram um pensamento social próprio para contestar este cenário, dando origem a uma vertente de intelectualidade que diverge do pensamento acadêmico tradicional não apenas na forma (podendo emergir na música, poesia e outros formatos textuais artísticos), mas também no propósito: escapar, sobreviver ou se opor à injustiça social. Na visão da autora, o desenvolvimento do pensamento feminista negro como teoria social crítica demanda a inclusão das ideias de mulheres que não costumam ser consideradas como intelectuais, por realizarem seu trabalho fora do espaço acadêmico tradicional. Nesse contexto, Collins (2000) destaca o fazer musical negro como um espaço onde as mulheres negras puderam desenvolver suas próprias vozes.

Nesse contexto, o pensamento de Collins (2000) dialoga com as contribuições de Angela Davis (2017) sobre o papel da música nas culturas africanas ocidentais: segundo Davis, embora sua função social e política seja central para a comunidade negra, esta dimensão da linguagem musical passou despercebida pelo poder branco, escapando à repressão cultural praticada contra os escravizados. Davis destaca que, assim, foi possível o desenvolvimento da música negra como uma comunidade estética de resistência, que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta pela liberdade. Para a autora, a arte progressista é uma forma de construção da consciência social, bem como de aprendizado sobre as desigualdades estruturais e o caráter marcadamente *social* da subjetividade de nossas vidas cotidianas.

Nesse sentido, Collins (2000) destaca que a atuação das mulheres negras na música articula suas individualidades à sua inserção coletiva de modo a comunicar sentimentos, conhecimento, e partilhar mensagens de força e resiliência. Em sua visão, o blues se constitui como algo maior do que apenas entretenimento, enfatizando seu papel no fortalecimento da comunidade negra e no debate sobre a vida das(os) trabalhadoras(es) negras(os) nos Estados Unidos. Nessa linha de pensamento, a autora ecoa a afirmação de Sherley Anne Williams (apud COLLINS, 2000, p. 105-106) de que o reconhecimento dessas(es) musicistas como intelectuais dialoga com a própria compreensão da comunidade negra sobre si mesma.

Desse modo, Collins (2000) reafirma a importância da atuação das mulheres negras na manutenção, transformação e recriação das tradições do blues, delineando o lugar de destaque da música para a expressão das autodefinições das mulheres negras. A autora descreve a arte musical das mulheres negras nesse contexto como uma atividade

emancipatória, precisamente por fundir elementos como pensamento, sentimento e ação, auxiliando outras mulheres negras e demais sujeitos(as) a ampliar suas visões de mundo e agir para transformar a sociedade.

Em sua pesquisa sobre o blues estadunidense, Angela Davis (1998) busca iluminar as tradições silenciadas da consciência feminista presentes nas comunidades negras de classe trabalhadora – destacando, no entanto, que as conexões entre o legado do blues e o feminismo negro são permeadas por contradições e descontinuidades. Não se trata, assim, de atribuir a essas obras o estatuto de “feministas” nos moldes contemporâneos: como explica a autora, essa aproximação é caracterizada por *pistas* ou *insinuações* de posturas feministas (*hints of feminist attitudes*, no original), que emergem das canções por entre as fissuras dos discursos patriarcais.

Davis (1998) contextualiza seu estudo como um esforço de retificação da tendência de pesquisas acadêmicas em investigar a construção histórica do pensamento feminista por meio de publicações de textos escritos, um meio inacessível para a maioria das mulheres negras de classe trabalhadora no século XIX. A autora aponta, por outro lado, que algumas dessas mulheres tiveram acesso à publicação de textos *orais*, por meio da gravação e exploração de suas canções pela indústria fonográfica. Nesse sentido, Davis reafirma que as tradições feministas não se limitam às que foram escritas, devendo contemplar, também, aquelas que foram construídas por meio da oralidade nas comunidades negras.

Na concepção de Davis (1998), conforme o blues assumiu centralidade na vida cotidiana das pessoas negras estadunidenses no início do século XX, esse gênero simultaneamente *refletia* e ajudava a *constituir* uma nova consciência negra. A autora destaca, nas letras, a predominância de temas ligados à liberdade, viagens, mudanças para outras cidades, insatisfação no trabalho e, especialmente, amor e sexualidade, construindo e veiculando valores contra-hegemônicos entre os públicos.

A autora enfatiza, assim, a importância das mulheres do blues na elaboração autônoma de um modelo de feminilidade negra de classe trabalhadora, explorando o caráter marcadamente *social* de suas experiências pessoais. Em sua visão, os atos de criação, performance, gravação e distribuição do blues construíram, junto à comunidade negra, um espaço não apenas para o reconhecimento daquelas ideias e experiências presentes em suas vidas, mas, também, para o engajamento estético com ideias e experiências distintas, inacessíveis em suas próprias realidades, então passíveis de conhecimento e experiência por meio das canções. Em diálogo afrodiaspórico com o pensamento de Davis (1998), é precisamente essa dimensão da música negra que me interessa centralizar nesta pesquisa: seu papel como constituidora de subjetividades, como espaço de construção de imaginários, como produção

intelectual tratando da política de nossas vidas cotidianas, nossas relações sociais e nosso lugar na sociedade.

Situando diferentes gêneros da música negra brasileira em seus respectivos contextos socioculturais, as contribuições de Maria Eduarda Guimarães (1998) fundamentam a compreensão do campo musical como espaço de conflitos raciais, disputas por visibilidade, dinâmicas de apropriação e branqueamento. Paralelamente, a autora entende a música negra como lugar de criação e expansão de redes de comunicação da cultura negra, onde emergem estratégias de resistência, denúncia e laços de solidariedade antirracistas. A autora destaca o potencial da cultura para contestar a naturalização das diferenças e seus impactos no campo da cidadania e dos direitos, enfatizando, especialmente, o papel da música negra como agente dessa mudança.

Segundo Anthony Bogues (2012, 2022), a tradição intelectual negra produz questões importantes acerca da vida humana, precisamente por emergir das experiências históricas de *desumanização* vividas pelos sujeitos africanos e da diáspora africana. Neste contexto, o autor defende não uma ideia de essencialismo racial, mas um pensamento amparado pela experiência histórica construída pelo racismo antinegro – que conduz à abordagem da vida social no contexto dos sistemas de dominação e exploração que fundamentaram a concepção moderna de sujeito. Nesse sentido, o autor argumenta que ser humano e se tornar humano são as grandes questões que constituem a tradição intelectual negra, enfatizando os processos de resistência e de ação criativa para deixar de ser um corpo objetificado, desumanizado, e constituir a própria humanidade.

Desse modo, Bogues centraliza a cultura negra e, especialmente, a música negra como espaços de criação de um mundo contra-simbólico de oposição e recusa aos sistemas coloniais de dominação e seus desdobramentos em uma série de traumas repetitivos na experiência dos sujeitos. Para o autor, a cultura diaspórica negra constitui arquivos históricos, registrando as lutas de resistência, as tentativas de restituição de humanidade e a criação de novos modelos de sociedade para afirmar novas práticas de liberdade. Nesse sentido, Bogues (2022) ressalta a importância do samba como um vasto arquivo histórico da vida afro-brasileira, dando a ver conflitos e ações de resistência da comunidade negra diante da desumanização racista que configura sua vida social.

O samba como elaboração de modos de vida e produção de conhecimento

Neste contexto de reconhecimento da música afrodiaspórica como instância de produção intelectual e valorização de sua dimensão social e política junto às comunidades negras, esta

pesquisa se dedica, especificamente, às obras de cantoras do samba, gênero musical de relevância central para a construção da ideia de brasilidade, bem como das relações sociais e conflitos brasileiros. A socióloga e ativista negra Luiza Bairros, ao rememorar as contribuições políticas, acadêmicas e militantes de Lélia Gonzalez, lembra que a autora tinha o hábito frequente de cantar sambas em suas manifestações políticas, ao invés de fazer discursos, “(...) por achar que os compositores negros melhor interpretam os sentimentos e as expectativas do *criouléu*, como ela costumava dizer” (BAIRROS, 2000, p. 8, grifo da autora).

Nei Lopes (2003) demarca a origem do samba nas tradições africanas e afro-brasileiras, identificando suas raízes culturais especialmente na linguagem, música e dança do povo bantu e de seus descendentes no Brasil. O autor retoma a história do samba de maneira a iluminar o papel do racismo na estruturação das relações sociais brasileiras, destacando a expressão artística e, particularmente, o papel fundamental da música como uma das vias de acesso e ascensão social para a população negra após a abolição formal da escravidão.

Nesse contexto, Lopes (2003) enfatiza que a descoberta do samba pela indústria fonográfica desencadeou relações de trabalho desiguais para músicos brancos e negros, em que estes, criadores originais de tal gênero musical, foram obrigados a se submeter a posições secundárias ou sair de cena em favor de homens das classes médias. O autor destaca, assim, alguns dos impactos do racismo nas dinâmicas profissionais e mercadológicas da música e na desvalorização da criação musical de pessoas negras e periféricas – constituindo o cenário da música popular brasileira por meio de práticas racistas de oferta de oportunidades, acesso a espaços privilegiados de circulação midiática, estigmatização, reconhecimento autoral e destituição de propriedade intelectual, dentre outras.

Os pesquisadores Marcos Cardoso, Elzelina Santos e Edinéia Ferreira (2009) situam a história do samba no contexto das culturas africanas reelaboradas na diáspora e das lutas antirracistas protagonizadas pela população negra no Brasil. Segundo os autores, o samba é uma das matrizes fundamentais da musicalidade e da cultura brasileira, de origem vinculada às tradições religiosas do candomblé e aos espaços de interação, sociabilidade, resistência e afirmação negras. Nesse contexto, a cantora e educadora Elzelina Dóris dos Santos (2020) reitera o samba, especificamente o samba de roda, como instância educadora sobre as relações étnico-raciais, negritando o potencial político dessa prática cultural em abordar, criticamente, as contradições da sociedade e construir modos de existência e resistência do povo negro.

Abordando os espaços de criação e canto do samba como um campo dinâmico de reconstrução dos elementos da tradição cultural africana, Muniz Sodré (1998) posiciona as

práticas do samba como um modo de inserção da população negra no espaço urbano: “O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16). As contribuições do autor permitem atentar para o samba como espaço simbólico de expressão das relações sociais brasileiras, em que emergem as implicações do poder branco sobre a população negra, mas também as estratégias de negociação, afirmação e resistência negra, em movimentos de reelaboração, síntese e continuidade das tradições culturais e modos de vida negros.

Na concepção de Sodré (1998), uma das principais características do samba carioca é o caráter de suas letras como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional, como um modo de expressão das mudanças e transformações nos modos de vida urbanos, aceleradas a partir dos anos 1920. Nesse sentido, o autor aponta a recorrência do uso de provérbios e outros modos de conhecimento populares na elaboração das letras das canções, contextualizando esses recursos como parte da sabedoria ancestral e da sociabilidade do grupo: “Esse instrumento educativo se forja na experiência, provada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social – o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza” (SODRÉ, 1998, p. 44). O autor destaca, porém, que essa construção não se restringe a pautar o provérbio em sua forma original, mas se orienta, de forma mais ampla, pelo *modo de significação* do provérbio: a centralização dos valores da comunidade e o gesto pedagógico aplicado a situações concretas da vida social.

Desse modo, Sodré (1998) descreve as letras do samba tradicional como um discurso transitivo, enfatizando que estas não se limitam a *falar sobre* a existência social: “Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais” (SODRÉ, 1998, p. 44, grifo do autor). Sodré negrita que não se trata de uma equivalência direta entre o sentido do texto e as ações na vida social, mas de reconhecer que, no samba tradicional, as palavras assumem uma operacionalidade com relação ao mundo, “seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte” (SODRÉ, 1998, p. 45).

Desse modo, Sodré (1998) destaca a transitividade da canção negra por abordar sentimentos vividos, convicções, emoções e sofrimentos reais do povo negro, sem a pretensão de um “distanciamento intelectualista” (SODRÉ, 1998, p. 45). Entendo tal distanciamento referido pelo autor como aquela suposta objetividade ou neutralidade científica, que trata a produção de conhecimento como se esta fosse desvinculada dos(as) sujeitos(as) que a realizam – uma

concepção já desmistificada pelo pensamento feminista negro e pela epistemologia do ponto de vista, discutidos acima. Para o autor, as letras de samba e, mais amplamente, da canção popular fazem emergir a linguagem como ela é falada em nosso país, tratando da realidade brasileira a partir da perspectiva da própria classe sociocultural dos(as) compositores(as) e de seu público.

Dessa maneira, a produção de conhecimento é atravessada pelas relações de poder, constituindo dinâmicas epistêmicas de privilégio e subalternidade, visibilidade e apagamento, centralização e marginalização. Além do entrecruzamento de raça e classe que constituem esse cenário, cabe considerar o impacto do sexismo no apagamento e destituição do papel das mulheres negras no samba – por meio do privilégio masculino na construção de carreiras artísticas, da limitação da presença feminina em espaços de composição, das interdições ao registro das canções, dentre outras formas. Nesse sentido, oriento a pesquisa não apenas para a centralidade negra, mas para a centralidade feminina negra no samba, buscando ouvir as mulheres negras no centro da roda, como detalho a seguir.

O lugar das mulheres negras no samba

As sujeitas que abordo nesta pesquisa – Dona Ivone Lara e Leci Brandão – construíram trajetórias distintas em suas vidas, tendo em comum o fato de serem mulheres negras, cantoras e compositoras nascidas no Rio de Janeiro, pioneiras que conquistaram posições de destaque no espaço midiático e no imaginário popular sobre o samba, um lugar de produção cultural negra em que as dinâmicas epistêmicas de poder (em espaços como a mídia, fontes históricas, meio artístico, meio acadêmico, indústria fonográfica) privilegiam as vozes masculinas, cisheterossexuais, brancas e de classe média.

O aporte teórico discutido até este ponto me direciona para a importância de considerar os modos como as questões de poder atravessam e configuram as relações sociais, de maneira ligada aos agenciamentos, rupturas e transformações realizados pelos(as) sujeitos(as) em suas interações comunicativas. Essas possibilidades dizem respeito não apenas às práticas comunicativas sob análise, mas também às escolhas teórico-metodológicas e empíricas das(os) sujeitas(os) pesquisadoras(es): como afirma Collins (2016), diante dos silenciamentos e formas de objetificação operados pelas estruturas de gênero e raça contra mulheres negras, a resposta de pesquisadoras feministas negras tem sido centralizar essas vozes em suas análises, reafirmando a subjetividade e intencionalidade dessas sujeitas. Nesta pesquisa, parto das dinâmicas de invisibilidade que permeiam a história do samba no Brasil – apagando, excluindo e marginalizando as pessoas negras (ASSIS, 2015; GUIMARÃES, 1998) e, particularmente, as mulheres negras (WERNECK, 2007) – como princípio para centralizar as

reflexões e modos de vida que emergem nas canções compostas por mulheres negras nesse contexto. Assim, me detenho sobre canções de mulheres negras que, por meio de brechas e negociações, conseguiram romper com esse cenário de invisibilização e conquistar seu espaço na história do samba, ainda que esta inserção tenha acontecido em meio a conflitos e barreiras significativas.

Em sua tese sobre mulheres negras no samba, a pesquisadora e ativista Jurema Werneck (2007) aponta as dinâmicas de apagamento da presença negra nos registros históricos da música popular, de destituição do papel central e protagônico das mulheres negras no samba, e de sua invisibilização em todos os cenários da produção cultural e musical brasileira – destacando, também, as lacunas existentes na produção acadêmica em relação à participação das mulheres negras na sociedade e nos estudos da música. Partindo desse cenário, o objetivo da autora é lançar luz sobre a atuação criativa das mulheres negras, fortalecendo seu reconhecimento como sujeitas ativas no tecido social, em qualquer época ou contexto em que vivem/viveram.

A pesquisadora Núbia Moreira (2013) também destaca as assimetrias de gênero no meio profissional do samba e a tendência dos estudos sobre música popular brasileira a subestimar a produção das mulheres, em especial a das compositoras – destacando ser mais comum que as pesquisas abordem as mulheres no papel de intérpretes e apenas os homens como representativos da excelência estética da criação musical. Para a autora, a posição como compositora é o que possibilita a mobilização de renovações estéticas no samba, bem como o deslocamento de preconceitos e desafios profissionais, ampliando os caminhos para a atuação autoral feminina. Em consonância com este pensamento, Leonardo Bruno (2021) examina os modos como o sexismo impôs obstáculos às carreiras musicais das mulheres no samba, argumentando que a atuação feminina nesse mercado se iniciou, historicamente, na função de intérpretes, encontrando dificuldades para se consolidarem como compositoras, instrumentistas, arranjadoras e produtoras. Nesse contexto, o autor destaca o papel de compositora como dotado de grande impacto no imaginário coletivo, detendo a narrativa do que será contado, cantado e ecoado para as próximas gerações.

Embora sua pesquisa seja focada na trajetória da cantora Teresa Cristina e suas relações profissionais no campo do samba, Moreira (2013) destaca o pioneirismo de Dona Ivone Lara e a criação militante de Leci Brandão em sua compreensão do lugar das mulheres no mundo do samba. Segundo a autora, as duas compositoras são reconhecidas como gigantes e dotadas de elevado prestígio na comunidade do samba, tendo suas carreiras e obras reverenciadas pelas gerações seguintes. Há, ainda, outras pesquisas de orientação biográfica ou ancoradas na noção de trajetória, dedicadas à vida de Dona Ivone Lara (BURNS, 2006;

NOBILE, 2015) e à de Leci Brandão (SOUSA, 2016), à vida e obra de Dona Ivone Lara como expoente da cultura diaspórica negra brasileira (SANTOS, K., 2005), à atuação de Dona Ivone Lara e outras mulheres na história do samba (BRUNO, 2021) e à abordagem de questões de raça e gênero no repertório e trajetória de Leci Brandão (PEREIRA, C., 2010).

Encontro-me inserida, portanto, em um campo de disputas epistêmicas, marcado tanto pelo contexto histórico de negligência, apagamento e invisibilização do papel das mulheres negras na música popular e, particularmente, no samba, como pela renovação feminista, antirracista e feminista negra que têm pautado pesquisas recentes sobre este e outros temas no espaço acadêmico. Este movimento se caracteriza pela contestação e superação dos modelos de produção científica que se pretendem neutros, objetivos, universais, apolíticos, desvinculados dos(as) sujeitos(as) que produzem o conhecimento – não apenas reconhecendo os impactos das estruturas de poder na produção do saber, mas efetivamente tomando-os como parte relevante para a própria pesquisa, orientando politicamente as escolhas teóricas, metodológicas e bibliográficas.

Nesse sentido, por mais importantes que sejam as políticas feministas que orientam esta pesquisa, é crucial centralizar nossa perspectiva no feminismo negro, amparada pelo pensamento político antirracista e antipatriarcal de mulheres negras, bem como situar a produção intelectual do samba no seio da comunidade negra – o que direciona nosso olhar e nossa escuta ao pensamento como parte dessa comunidade, como mulheres que fazem parte de um povo negro em diáspora. Isto implica centralizar o racismo como dinâmica fundante das experiências e, conseqüentemente, das perspectivas construídas por essas mulheres sobre sua vida social e também das ações de resistência, reconstrução de laços e cuidado coletivo junto à comunidade negra.

A importância das relações sociais comunitárias aparece de diversas formas nas obras das cantoras discutidas nesta pesquisa: com Dona Ivone Lara, por exemplo, ouvimos o samba como construtor de cura, aprendizado sobre as relações afetivas e esperança no amor para esse corpo social coletivo, bem como as normas de conduta para os relacionamentos que impactam a reputação dos sujeitos perante a comunidade. Já na obra de Leci Brandão, ouvimos a defesa do amor e erotismo entre mulheres, da vida doméstica familiar e a luta contra a homofobia caminhando lado a lado com a afirmação negra nas esferas afetiva, estética e política.

Nesse contexto, minha escuta se direciona para abordar as canções de samba nos termos de uma obra intelectual, pensando a música negra como um dos pilares da intelectualidade negra no Brasil: um espaço a partir do qual circulam os valores, conhecimentos e modos de vida populares negros; por onde as pessoas negras construíram brechas para continuar

construindo coletivamente seu repertório de conhecimento na diáspora. Ao centralizar o samba como elaboração de modos de vida e produção de conhecimento, tomo o viver e o pensar, a experiência e a reflexão crítica, a ação e a teorização como atividades entrelaçadas, possibilitando capturar os entrecruzamentos das opressões de raça, gênero, sexualidade e classe da forma como estes emergem nas interações sociais cantadas no samba.

Procedimentos metodológicos

Nesta seção, explico os procedimentos metodológicos para construção do *corpus* da pesquisa. Com o objetivo de centralizar as concepções autorais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão, delimito o critério de trabalhar apenas com canções compostas e gravadas pelas autoras, enfatizando sua atuação pioneira e sua posição de destaque no cenário nacional. Optei por não incluir, no *corpus* de análise, as canções compostas pelas musicistas, mas gravadas apenas em álbuns de outras pessoas ou produções em outros contextos: acredito que o imaginário popular ligado à sua obra intelectual se manifesta, mais fortemente, na gravação de seus próprios álbuns. Embora reconheça a atuação das musicistas escolhidas como compositoras em escolas de samba e outros projetos, esta escolha se orienta pela interação entre a ação criativa das compositoras e os modos de circulação e reconhecimento de suas próprias vozes e produções musicais.

Desse modo, o *corpus* da pesquisa é composto pelo conjunto de canções autorais gravadas pelas cantoras, de modo a delinear uma linha do tempo: Dona Ivone Lara (canções gravadas entre 1978 e 2011, e Leci Brandão (canções gravadas entre 1975 e 2017). Suas obras, acessadas em seus LP's/CD's/álbuns, em versões físicas e digitais, foram filtradas segundo os critérios de serem de composição própria, e de abordarem os temas do amor e de suas relações afetivo-sexuais. As informações sobre o registro de composição das canções foram coletadas no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)¹. Essas etapas de coleta e delimitação resultaram em um *corpus* de 97 canções – sendo 55 de Dona Ivone Lara e 42 de Leci Brandão, conforme detalhado no Quadro 1.

Esse conjunto inclui canções em coautoria com outras pessoas – isto é, engloba canções em que as letras são escritas pelas cantoras junto à música de outras(os) musicistas, e vice-versa. Embora este artigo se concentre nas letras, decidi manter no *corpus* mesmo aquelas canções cujas letras foram escritas por outras pessoas, considerando que a coparticipação como compositora constitui um gesto de coautoria que justifica a inclusão como parte de sua

¹ O Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) é uma organização sem fins lucrativos, dedicada à pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. As informações estão disponíveis para consulta, de forma gratuita, em seu acervo digital. Disponível em <https://immub.org/>. Acesso em 16 set. 2020.

obra autoral, ligado ao envolvimento no gesto criativo que trouxe aquela canção ao mundo e a fez circular sob seu nome². Esta escolha valoriza, ainda, a ação criativa não apenas em sua dimensão individual, mas também de forma colaborativa, em coautoria com outros membros de sua comunidade – inclusive sujeitos(as) em outros lugares sociais, indissociáveis de suas trajetórias e de seu fazer musical.

Quadro 1 - Lista das canções autorais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais, que compõem o *corpus* desta pesquisa.

	DONA IVONE LARA	LECI BRANDÃO
Títulos das canções do <i>corpus</i>	Em Cada Canto Uma Esperança; Nas Sombras da Vida; Aprendi a Sofrer; Adeus à Solidão; O Meu Amor Tem Preço; Quisera; Sonho Meu; Liberdade; Acreditar; Confesso; De Braços com a Felicidade; Unhas; Me Deixa Ficar; Nunca Mais; Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim; Tendência; Samba de Roda Pra Salvador; Nasci Pra Sonhar e Cantar; Coração, Por Que Choras?; Doces Recordações; Não fique a se Torturar; Resignação; Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço; Enredo do meu samba; Alvorecer; Bodas de Ouro; Deus Está te Castigando; Nas Asas da Canção; Agora; Poeta Sonhador; Canção de Felicidade; Canto do Meu Viver; Essência de Um Grande Amor; Chorei Confesso; Na Própria Palma; A Cigana; Você Confessou; A Força do Criador; Coração Apaixonado; Vida Que a Gente Leva; Castelo de Ilusão; O Trovador; Receio o Amor; Vem Novamente; Nova Era; Sem Dizer Adeus; Nas Escritas da Vida; Dizer Não Pro Adeus; Divina Missão; Canção em Madrigais; Convicção Tardia; Noites de Magia; Destino; Escravo da Dor; Amor Sem Esperança	Antes Que eu Volte a Ser Nada; Pudim de Queijo; Ser Mulher (Amélia de Verdade); As Pessoas e Eles; E Tudo Bem; Madrugada Paulista; Ombro Amigo; O Chorinho e o Passarinho; Troca; Ferro Frio; Mesa Para Um Só; Essa Tal Criatura; Dobrando As Cobertas; Fim de Festa; Sem Vingança; Chantagem; Assumindo; Só Quero Te Namorar; Café com Pão; Altos e Baixos; Um Beijo no seu Coração; Jeito de Apaixonado; Pimentões Recheados; Ousadia do Olhar; Comprometida; Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece; Outro Sabor; Quando a Gente Não Faz Esse Amor; Mal Resolvida; Dona De Casa; Deixa de Fazer Confusão; Toda Hora... Demorou; Inútil Espera; Cuidado com Esse Castigo; Amigo Calmante; Auto-Estima; Cd do Aragão; Difícil Acreditar; Ensopadinho; Dança Doce; Nasci Pra Te Amar; Com as Graças de Deus

Fonte: Elaboração da autora.

Nesse sentido, optei por tratar das letras das canções, em vez de abordar aspetos sonoros, da performance ou, como predominam nas pesquisas sobre estas cantoras, questões biográficas. A escolha pelo foco nas letras das canções se aproxima da pesquisa de Davis (1998) sobre as mulheres do blues, que discutiu como essas cantoras abordavam questões sociais importantes em suas canções, contribuindo para a elaboração de formas coletivas da

² Nesse sentido, a abordagem se aproxima da pesquisa de Katia Santos (2005), que defende que o fato de boa parte de suas canções terem sido compostas em parceria com outros compositores não invalida a leitura centrada apenas em Dona Ivone Lara, argumentando: “A cantora é responsável pela melodia – parte importantíssima do texto popular em questão, a música popular – sendo esta a sua especialidade. Ela é também a voz que apresenta tal texto; é ela também o corpo que assume várias identidades no momento de transmissão desse texto: uma senhora negra, brasileira, carioca, cantora e compositora de samba” (SANTOS, K., 2005, p. 92).

consciência negra. Este gesto também dialoga com a pesquisa de Katia Santos (2005), que combina a entrevista às letras das canções de Dona Ivone Lara; e da pesquisa de Fernanda Sousa (2016), que aliou as entrevistas com Leci Brandão à análise das letras das canções de seu show comemorativo de 40 anos de carreira. Desse modo, o foco no conteúdo das letras me pareceu a escolha mais adequada à proposta, dotada de maior potencial para evidenciar as interações comunicativas cantadas pelas cantoras, na medida em que nos permite ouvir os *entrelugares e relações* entre as canções que compõem o conjunto.

Para a construção da combinação metodológica de análise, tomei como referência e inspiração os procedimentos realizados pela pesquisadora Laura Guimarães Corrêa (2011, 2019, 2020b), realizando adaptações condizentes com as diferenças entre nossos materiais empíricos. Após a coleta e seleção do material, compus murais físicos e digitais com as letras impressas, ao lado de outras informações das cantoras, como entrevistas e matérias de jornais com temas pertinentes à análise das letras. Esse procedimento permitiu “obter uma visão integral da empiria” (CORRÊA, 2011, p. 121), auxiliando na construção de grupos e categorias para análise, explorando as relações, padrões e recorrências, abrindo brechas para que a pesquisadora possa identificar também os silêncios e ausências.

Assim, realizei novas escutas da obra de cada cantora, de forma aliada à visão panorâmica proporcionada pela distribuição espacial do material, em busca de “regularidades, peculiaridades e diferenças” (CORRÊA, 2019, p. 120) para fundamentar a elaboração de categorias para agrupar as canções. Em seguida, formulei quadros para organizar os versos que demonstram o pertencimento de cada canção em suas respectivas categorias, como forma de evidenciar os elementos da empiria que nortearam nossas associações.

Em seguida, interroguei as letras das canções sobre os modos de construção da sujeita eu lírica, atentando para as formas de subjetivação presentes nas letras, que abrangem os modos como a cantora-compositora narra, define, descreve e caracteriza a si mesma na canção, como se transforma e se deixa transformar diante do amor, desejo ou relacionamento.

Como resposta a essa indagação, decidi tomar as canções não individualmente, mas como conjunto, partindo das recorrências e padrões para reagrupar os versos conforme as formas de subjetivação presentes nas letras das canções. Dessa maneira, a escuta panorâmica viabilizou a “comparação transversal com outras peças (...) integrantes do *corpus*” (CORRÊA, 2011, p. 129), permitindo a comparação entre os elementos das canções para identificar os diálogos e contrapontos presentes no conjunto. Após reagrupar versos de canções distintas sob questões comuns, complementei os versos com as reflexões iniciais.

Na etapa seguinte, aproximei as formas de construção da sujeita eu lírica suscitadas nos versos de questões presentes no panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras, composto a partir da literatura feminista negra sobre o tema. A partir da interação entre essas duas dimensões, evidenciei como as eu líricas nas obras de Dona Ivone Lara e Leci Brandão se posicionam em relação a determinadas experiências coletivas de mulheres negras no campo afetivo-sexual, buscando iluminar os entrelugares entre suas obras poético-musicais e a escuta coletiva feminina negra.

A construção da sujeita eu lírica nas letras de canções de Dona Ivone Lara

Nesta seção, abordo o eixo da construção da sujeita eu lírica presentes nas letras das canções de Dona Ivone Lara. Ao interrogar este conjunto de canções que compõem o *corpus* da pesquisa, destacaram-se quatro tópicos principais ligados à construção de si, nomeados com versos das próprias canções: “No meu céu a estrela-guia se perdeu”, “Existe uma lesão que vive em mim”, “Eu não nasci pra sofrer” e “Nasci pra sonhar e cantar”.

“No meu céu a estrela-guia se perdeu”

“Me perdi, eu vaguei a errar / Só sei que vivi / Mas vivi a morrer (...) Querendo esquecer / Me perdi a lembrar / Se amei não sabia / Do amor a beleza emoção (...) Meu rio seguia / Sem jamais encontrar o seu mar / A certeza até me fugia”;

“Estou me acabando / Qual o fim de um dia / Que se entrega a noite de toda agonia (...) Destruí enfim minha ilusão / Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer / Hoje só aprendi a sofrer”;

“Foi tanta ingratidão / Que esta chaga em meu peito / Quase me tira a razão”;

“No meu céu a estrela-guia se perdeu / A madrugada fria só me traz melancolia / Sonho meu”;

“Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição (...) Leigos como eu têm que aprender / Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer”;

“Senhor, por favor, me ajude / Me sinto sozinha, posso fracassar / Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;

“Me dá teus braços / Pra meu passo incerto / Não me derrubar / Dá-me a luz dos teus olhos / Paz / Um mais lindo clarão / Me guiar (...) Tanto, tanto me perdi / Cansei de me enganar”;

“Se eu lhe dei a mão foi por me enganar / Foi sem entender / Que amor não pode haver / Sem compreensão”;

“Não te deixes dominar pelo coração / Num mundo de fantasia / Tudo é ilusão”;

“Quanto sofri / Quando vi desmoronar / O meu castelo de ilusão / Foi castigo eu não merecia / Iludiram o meu coração”;

“Receio o amor / Quando eu começo a gostar de mais / Sei que de outras quedas / Serei incapaz de suportar assim”;

“Sinto que eu estou me atormentando / E aos poucos me acabando por te amar em vão (...) Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar (...) Sofri muito por querer ser feliz com teu amor / E alimentei uma ilusão”;

“Agora sei / Desfilei sob aplausos da ilusão”;

“Sei que a minha mente está cansada / Foram tantas madrugadas / Quantas ilusões perdidas”;

“Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor”;

“Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer (...) Hoje falando a sós com meu coração / Sinto que até cheguei perto da razão”;

“A decepção que me libertou / Da triste ilusão, do falso amor”.

Nesses versos, fica evidente o sentimento de desorientação, o ato de sentir-se perdida, insuficiente, impotente – quis viver e morreu, quis esquecer e lembrou, desistiu de lutar, viu tudo desmoronar, foi um rio que seguia e jamais chegava ao mar. Os versos expressam a dúvida, a necessidade de apoio, a saudade, a ausência da pessoa amada que deixa a eu lírica perdida, sem rumo, com receio de amar novamente. Outro aspecto que se destaca é a ideia de um desconhecimento da lida do amor e do relacionamento, que leva aos erros e decisões equivocadas no relacionamento, bem como à ilusão, ao engano, à decepção, isto é, à construção errônea sobre a pessoa amada e sobre o próprio relacionamento.

“Existe uma lesão que vive em mim”

“Eu fiquei tão só / Fiquei amargurado, curtindo a minha dor (...) Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você (...) Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar”;

“E agora esta desilusão / Existe uma lesão que vive em mim / Tudo que é feliz não tem direito à eternidade”;

“Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão / Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição / Choro / Choro de arrependimento / Sofro / Peço a todo momento/ Perdão (...) Leigos como eu têm que aprender / Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer”;

“Para findar a desventura / Só desejo teu perdão / Me deixa ficar”;

“Pela segunda vez cometeste este erro (...) Nunca mais, nunca mais / Nunca mais o carinho meu terás / Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais”;

“A própria dor há de valer / O mundo é bom professor / Pra te ensinar que o remorso é qual espinho / Que vai ferindo nas dosagens de carinho”;

“E nem que venhas chorando / Tu não terás mais o meu perdão (...) Sofri muito por querer ser feliz com teu amor / E alimentei uma ilusão / Dentro do meu coração e hoje vivo tristonho com resignação”;

“Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão”;

“Doeu demais aquele amor / Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor”;

“Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer (...) Hoje falando a sós com meu coração / Sinto que até cheguei perto da razão / É o amor, a pedra mais valiosa / Que pra se lapidar / Necessita carinho / Constante pra ela brilhar”;

“Foi castigo eu não merecia / Iludiram o meu coração / Dos amores que eu tanto queria / Só me restou a saudade / E decepção”;

“Não vou me exceder e não vou debater / Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer (...) Se a paixão acabou / É melhor terminar”;

“Tristeza pra mim, nunca mais / Ficaram todas no caminho / Refiz amizade com a paz / Mudei da água pro vinho (...) Toda mágoa desfaz-se em meu Pinho / Me transporta à canção, meu prazer é cantar (...) E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou me embriagar”.

Nesse grupo, ouvimos emergir a dor, o sofrimento e os erros no amor como questões que deixam marcas profundas e operam transformações na construção de si. Todo esse penar é tomado como catalisador para a mudança, como ponto de partida para a reflexão e autoaprimoramento. Este aprendizado pode se manifestar na resignação com o término e superação de um relacionamento infeliz (na consciência de que aquele amor, assim como os demais, não tem direito à eternidade); ou na mudança do próprio comportamento em relação ao parceiro atual ou a parceiros futuros. Neste último caso, a trajetória passa pela compreensão de si como uma pessoa falha, pelo reconhecimento dos próprios erros, pelo processo de arrependimento, confissão e pedido de perdão. A admissão de culpa dispara gestos de reflexão e transformação de si e dos modos de se relacionar, comprometendo-se a mudar junto ao parceiro e se tornarem melhores um para o outro.

“Eu não nasci pra sofrer”

“Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar / Hei de lhe ver implorando / Aquilo que um dia eu quis lhe ofertar”;

“Encontrei quem me quis / E se fez merecer / Ah, esse bem que me guia / Nesse mundo desigual / Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal”;

“Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim (...) Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar / Mais tarde ou mais cedo você vai pagar”;

“É um direito que me assiste / Vou recorrer à justiça divina / Pra aliviar meu sofrer / Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão”;

“Senhor, tem dó / Que eu já não aguento viver só / Desistir da vida é covardia / Mas viver nesta agonia / É muito pior (...) Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;

“Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais (...) É tarde demais para querer voltar / Me enganaste, não adianta chorar / Pela segunda vez cometeste este erro / És um fracasso quanto à traição”;

“Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar / Pois não tens coração / E nem que venhas chorando / Tu não terás mais o meu perdão”;

“Quero solução sim, pois quero cantar / Desfrutar dessa alegria / Que só me faz despertar do meu penar”;

“O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer”;

“Um dia minha dor vai passar / Não terei mais tristeza / A alegria vai voltar / Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”;

“Vou esquecer o passado, cantar pra não chorar / Deixar as mágoas de lado pro vento um dia levar / Senti que a felicidade / Quis se retratar / Me abracei com alegria / Vi o amor desabrochar”;

“Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer (...) Eu juro, não me acostumei / A tanta covardia no amor / É justo conjugar / E a primeira pessoa amar”.

Neste tópico, são recorrentes os lamentos e protestos contra o desrespeito, desvalorização e maus-tratos nas relações afetivo-sexuais. Por meio da indignação diante do tratamento inadequado do parceiro, reafirma o direito de amar e ser amada, operando a construção de si como sujeita digna de amor, felicidade, alegria, prazer, companheirismo, e também de

compreensão e perdão quando comete erros. A autoestima e o amor-próprio atuam, assim, para se construir como sujeita digna e merecedora não simplesmente de qualquer amor, mas de um amor que seja bom e lhe faça bem, afirmando o direito ao respeito e valorização nos relacionamentos.

Abordando o papel de raça, gênero e outros marcadores de poder nas relações afetivo-sexuais, junto à necessidade de construir e legitimar novas masculinidades, Giovana Xavier (2019) destaca: “Enquanto mulheres, historicamente silenciadas, desautorizadas a expor ideias e manifestar posicionamentos, precisamos ser firmes no autocuidado como um ato revolucionário” (2019, p. 33). A autora considera que as mulheres, especialmente as mulheres negras, devem definir critérios para a escolha de parceiros(as) que façam bem a si mesmas, seja para amizade, sexo casual ou relacionamentos sérios: “Não se adeque à chave ‘os homens são assim mesmo’. Isso é uma violência contra você. (...) Contentar-se com pouco é silenciar seus verdadeiros desejos” (2019, p. 34).

“Nasci pra sonhar e cantar”

“Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor (...) O meu samba principia / Quando amo de verdade”;

“E é minha vez de poder cantar / E desabafar, tudo que senti”;

“Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer (...) Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar”;

“Pra cicatrizar / O remédio é cantar / Benditos sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar”;

“Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor / Um samba que mexe o corpo da gente”;

“E eu cantava, sentia tudo que sonhei”;

“O que trago dentro de mim preciso revelar / Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá / Me exponho a tanta emoção / Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar”;

“Em troca ouvirás / Uns versos de paixões / Vindo de um coração / Que apenas quis te amar”;

“O samba pra mim me caiu do céu / A ele jurei sempre ser fiel / E tudo que aprendi o samba me ensinou”;

“Quero reunir / As mais lindas notas musicais / Pra fazer feliz meu coração / Que já sofreu demais (...) Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração / Lindas melodias, emoldurando as fantasias / Da minha imaginação”;

“Vou lhe ter só na lembrança / Este samba é um triste canto / De um poeta sonhador (...) Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”;

“Só quis cantar o amor / Viver o amor que ataza minha alma”;

“Não, é ruim pra quem não vê / Que cantando se desperta novo amanhecer (...) Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor”;

“Vida que a gente leva / Forçando sempre um sorriso / Fingindo que sabe levar / Cantando com falsa alegria / Por que não sabe chorar (...) Eu vivo jogando nas voltas que e esse mundo dá / Sem parar / Sempre a cantar / E lá vou eu / Levando o meu destino / Nesse meu tempo / Nesse meu lugar / Plantando flores pra colher alegria / Não guardar em meu peito ódio e nem rancor / Porque eu nasci com a sina de espalhar amor”

“Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia / O que me aperta o coração / Pode virar / Um canto que vai espalhar alegria / Emoção sem par / Eu sou trovador / Eu sou a canção que vem das ruas (...) Abençoada pela luz da poesia / Eu vou cantando para espantar a dor (...) A lembrar de quem só me fez feliz / Vou cantando a minha canção de amor”;

“Não acreditavas em mim, tenho convicção / Nem na palavra inspirada do meu coração (...) Do desamor nasceu canção / Que, hoje, embala o pranto / De quem clama o meu perdão”;

“Fiz do Samba meu lar, meu destino / Um caminho que eu vivo a trilhar / Toda mágoa desfaz-se em meu Pinho / Me transporta à canção, meu prazer é cantar”;

“Não existe mais a alegria / De fazer poesia / De cantar por aí”.

Os versos reunidos neste tópico abordam a subjetivação como cantora e compositora, em que a eu lírica traz as ações de criação, canto e escuta do samba como meios de expressão do próprio amor, do que sente, pensa e deseja. Mais ainda, são gestos de compreender, refletir, se posicionar como cognoscente, dar sentido à realidade vivida, em um processo de apropriação das experiências de sofrimento no amor como caminhos para a reflexão e construção de conhecimento sobre o que constitui um bom amor. Este é um conhecimento do cuidado de si, mas também do autocuidado coletivo, compartilhado em comunidade para levar acalanto, aprendizado e esperança a outras pessoas. Esse tópico dialoga, assim, com a potência da escuta em conhecer questões sobre as relações afetivas por meio das narrativas populares do samba, ouvir seus conselhos e sua sabedoria para refletir sobre suas próprias interações no campo afetivo.

A construção da sujeita eu lírica nas letras de canções de Leci Brandão

Nesta subseção, abordo a construção da sujeita eu lírica nas canções de Leci Brandão. Ao interrogar este conjunto, destacaram-se quatro tópicos principais ligados à construção de si, nomeados com versos das próprias canções: “E a partir de então fui gente”, “Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer”, “Uma verdade que elas proíbem” e “Só quero ser feliz porque mereço ser”.

“E a partir de então fui gente”

“Deixa eu me aprumar / Me entregar a tanta coisa / Pra ser nada / Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada”;

“Você me conheceu, me utilizou / Depois falou que não valia mais a pena / Eu sem saber, quase entrei no seu esquema / E quase acabei ninguém”;

“Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nós desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar”;

“Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher (...) Esse doce afagar me fez mais linda e nua / E agora já me acho outra pessoa / Parecendo adolescente de primeiro namorado”;

“Taí meu coração que com certeza não deixa mentir / Quando existe a paixão (...) Taí meu coração que não me deixa mentir / Quando existe essa grande emoção”;

“Os teus braços me ensinaram um novo jeito / De lutar sem agredir, só proteger / E assim me transformei, de repente, delirei / Neste sonho de verdade me entreguei / Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor (...) Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração (...) Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Eu só quero te namorar / Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar / Não sei o que você vai pensar / Mas só quero te namorar (...) Não pense que isso é loucura / Mas minha ternura pra te conquistar (...) Não pense que isso é antigo / Mas um jeito amigo da gente se amar”;

“Me diga o que tem seu dengo / O que tem seu quê / Que eu quero me entregar / Que me dá prazer / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é jeito de apaixonado”;

“Não olha assim pra mim, não queira me arrasar / Você sabe que eu sou frágil, desse jeito vou quebrar / Resistência tem limite pode chegar a fraqueza / É verdade, não palpita, nada sei de fortaleza (...)”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei”.

Esses versos formulam um modo de subjetivação como apaixonada, como sujeita que ama, deseja e se deixa transformar pela força de seu amor e intensidade de seu desejo. Em oposição ao amor malfadado nos dois primeiros trechos desse grupo, que leva a eu lírica a ser nada ou ninguém, predomina o amor bem realizado. Por meio da prática do amor, a eu lírica desabrocha, sabe viver junto à(o) parceira (o), se descobre em seu corpo; se torna mais mulher, mais linda e nua, um novo ser; não resiste, se entrega com alegria, se rende à verdade de sua paixão; se declara, enche a pessoa desejada de carinho, afeto e tesão – delineando, assim, os contornos de si e caracterizando seu jeito próprio de amar.

“Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer”

“Muitos versos são feitos / E a razão não é à toa / É saudade desesperada / De uma intimidade / Que não há nessa madrugada”;

“Ah, se eu pudesse lhe buscava agora mesmo / Para ouvir meu choro (...) Ah, se eu pudesse reunia a passarada / E lhe fazia um coro / Coro de amor, cheia de coisas puras lindas / Que jamais ouvi / Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir / Mas eu insisto na esperança de poder / Ter seu amor um dia / Pois o chorinho e o passarinho / A cada passo vai me acompanhar”;

“Você me dá o seu amor tão forte / Que eu lhe mando minha poesia (...) Tão protegida pelo seu encanto / Daquele verso você vai gostar / E desse norte eu já gosto do canto / Sei que esse samba vai lhe agradar”;

“Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção / É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher”;

“Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis”;

“Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou”

Nesse grupo, ouvimos a subjetivação como compositora e cantora, em que define a si mesma como artista e expressa sua atuação musical como parte de seu posicionamento como sujeita em seus relacionamentos. Tocada e transformada pelo amor, a eu lírica é tomada por uma energia que a impele a se expressar artisticamente, remetendo a um ponto particular da trajetória de Brandão em que ela compõe sua primeira canção: uma bossa nova chamada “Tema do amor de você”. Dedicada a um namorado que terminou o relacionamento para se casar com outra mulher, esta canção nasceu de seu coração partido, narrando a saudade e o desejo de recuperar o amado. Como destacado por Sousa (2016), este sofrimento não paralisou ou estagnou a vida da compositora: ao contrário, gerou uma pulsão produtiva, iniciando a criação artística que, mais tarde, consolidou sua carreira.

Desse modo, o amor pauta o marco inaugural da criação poético-musical de Brandão e também, como ouvimos nesta pesquisa, muitas outras de suas canções – canções em que, de forma autorreferente, ela narra seus próprios gestos de composição e canto, definindo e qualificando seu processo criativo. Nesse contexto, o amor emerge como uma força inspiradora, criativa, que a impulsiona a compor e cantar, que manda na sua rima, que a preenche de coisas puras, lindas, que afina o tom do seu canto para refletir sua felicidade, que a motiva como artista musical. Profundamente afetada pela intensidade do amor e do desejo que sente, a eu lírica se transforma, abre as portas para o amor reverberar em sua criação, convocando a pessoa ouvinte para escutá-la e participar de seu fazer musical.

Nesse contexto, as figuras da eu lírica e da própria compositora, já naturalmente entrelaçadas, enfatizam sua inseparabilidade. Tomando a palavra cantada, elas direcionam seus sentimentos, desejos, dores e reflexões para fundamentar sua constituição como artista e sua criação poético-musical – que será, então, mobilizada para dar forma e sentido às relações afetivo-sexuais, ressignificando-as e oferecendo-as novas condições de existência nas canções. Estas canções, assim, se tornarão um meio de veicular publicamente suas paixões, suas visões de mundo, servindo, ainda, como linguagem para a declaração de novos amores e a conquista de novos relacionamentos.

“Uma verdade que elas proíbem”

“As pessoas olham pra eles / Com ar de reprovação / As pessoas não percebem que eles / Também têm o porquê e a razão / As pessoas não entendem / Porque eles se assumiram / Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proíbem”;

“Você vive se escondendo / Sempre respondendo / Com certo temor / Eu sei que as pessoas lhe agridem / E até mesmo proíbem / Sua forma de amor (...) Num dia sem tal covardia / Você poderá com seu amor sair”;

“Feito poça d’água dentro do deserto / Foi tua presença no meio de tudo / Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente / Feito um homem nu andando na avenida / Foi a nossa vida assim tão criticada / Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”;

“Suja essa cara / Sinta o meu gosto / Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado / Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado (...) Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito (...) Morda essa cara / Linda, tão nua... / Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”;

“Pensar que vou me incomodar / Só por dizer que vai contar / Ou resolver que vai me entregar / Eu sei de mim e sei demais / Saiba que as coisas anormais / Estão presentes no seu modo de pensar / Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito”;

“Vocês estão incomodando uma meia dúzia / Vocês estão atrapalhando esse meio campo (...) Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua”;

“Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor / O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção / Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração”;

“Essa sua cabeça sempre mal resolvida / Já passou da medida da minha paciência / Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida / Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”;

“Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com todo o carinho e não devo nada a ninguém”.

Neste conjunto de versos, podemos ouvir a subjetivação como defensora de lutas populares no espaço público por meio de suas canções – atuação que, mais adiante em sua carreira, tomará os contornos da representação política institucional, no mandato como deputada estadual pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) em São Paulo. Devido ao foco da nossa pesquisa nas relações afetivo-sexuais, este caráter ativista emerge no corpus de maneira ligada às reivindicações LGBT sobre sexualidade, mas, na obra mais ampla de Brandão, estende-se para os campos da afirmação negra, da defesa dos trabalhadores, da importância das escolas de samba e outras manifestações da cultura popular, dentre outras causas.

Essa atuação remete, assim, ao trabalho como artesã do simbólico, atribuído por Gonçalves (2016) a artistas musicais que abordam pautas sociais em suas canções e declarações públicas, empenhando-se na resignificação e aceitação de pessoas LGBT na sociedade. Na visão do autor, as ações de resistência e transgressão dos artistas musicais têm o potencial de realizar mudanças culturais importantes, veiculando representações e valores de respeito e inclusão.

As canções abordam o preconceito e a violência homofóbica, mas também oferecem brechas para pensar as identidades LGBT a partir de outra perspectiva, associando a experiência de ser lésbica (ou gay, bissexual) a ações, sensações e valores positivos, como, por exemplo: tesão e prazer (“E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor”); afeto, cumplicidade e carinho (“Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com

todo o carinho e não devo nada a ninguém”); orgulho (“O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção”); autoconhecimento e humanização (“Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente); autovalorização (“Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”), autoridade (“Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito”), autenticidade (“Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proíbem”; “Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito”); subversão (“Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”); força e resistência contra o preconceito (“Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”; “Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua”).

Esse processo tampouco se limita a uma dimensão individual, na medida em que é realizado coletivamente, em comunidade, em conjunto com outros(as) sujeitos(as) que compartilham dessa identidade e das experiências relacionadas. Além de tal caráter coletivo, a eu lírica ocupa, em diferentes canções, pontos de vista distintos para cantar o sujeito LGBT, alternando entre a primeira pessoa (“**Eu** me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente (...) Foi a **nossa** vida assim tão criticada / Mas o **nosso** amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”), a segunda pessoa (“Num dia sem tal covardia / **Você** poderá com seu amor sair”) e a terceira pessoa (As pessoas não entendem / Porque **eles** se assumiram”). Se, por um lado, isto pode sugerir a mudança de identificação e posicionamento da própria eu lírica em relação à comunidade em momentos distintos de sua trajetória (entre platônica e participante), na experiência de escuta, essa transitoriedade acaba por sugerir a possibilidade de engajamento e solidariedade a partir de diferentes posições em relação a esta luta. Em quaisquer dessas perspectivas cantadas pelas eu líricas, elas compartilham da prática de afirmação coletiva de sujeitos LGBT poderem ser, desejar e amar, serem felizes, serem aceitas(os) como foram feitas(os) para a vida.

“Só quero ser feliz porque mereço ser”

“A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber / Você vai me entregar / Toda vou me oferecer (...) Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nos desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar”;

“Vou ao encontro de alguma esperança / Pra triste lembrança poder apagar / Essa espera, esse tempo, esse descontento / Pra desencantar / Vou me atirar noutra colo mais forte / Que quente e suporte meu modo de dar”;

“Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito / E se você é de chantagem / Saia depressa dessa aragem / Já não lhe devo mais respeito”;

“Preciso que esse coração / Seja cuidado e amado / Sei o perigo de uma aflição”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher”;

“O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção / Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração / Agradeço a Deus por este

sentimento / Peço a Ele sempre pra nos proteger / Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida / Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”;

“Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com todo o carinho e não devo nada a ninguém (...) Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei / A quem só me deu valor / Finalmente um grande amor”;

“Nova luz me conduz / De um jeito natural / E me faz ter a paz interior / Sou feliz, Deus quem quis / Brilhou o meu astral / E a razão é você, amor”.

Nestes versos, a eu lírica se constrói como uma sujeita digna de alegria e felicidade, de afeto, amor e respeito; uma sujeita que tem o direito de amar, ser amada e ser valorizada; merecedora não somente de qualquer amor, mas da felicidade plena que se origina a partir do verdadeiro amor. Por meio desse modo de construção de si, a eu lírica afirma seu próprio valor e humanidade, demonstrando não se rebaixar ao preconceito de quem julga e condena sua forma de amar. Nesse quadro de afirmação da felicidade e da vida, a eu lírica se recusa, ainda, a se resignar à solidão, abandono e insuficiência dos amores passados, em um gesto que a impele à busca por um novo amor que saiba entregar o amor e a felicidade que ela merece. Desse modo, a eu lírica se anuncia como merecedora de uma felicidade plena no amor, por meio de um mérito que é validado e chancelado pelo próprio destino ou pela divindade a quem agradece.

Ouvindo os entrelugares na construção da sujeita eu lírica

Nesta seção, explicito a relação instituída entre a construção da sujeita eu lírica e o contexto afetivo-sexual mais amplo de outras mulheres negras, a partir das experiências comuns discutidas no pensamento feminista negro. Entendo que toda autoria de si realizada por pessoas negras no Brasil e em outros pontos da diáspora está, necessariamente, ancorada em um contexto de desumanização racista – afinal, ainda que a negritude, a branquitude e o racismo não estejam nomeados explicitamente, tratam-se fenômenos constitutivos (e, portanto, inseparáveis) de nossas vidas sociais. O levantamento bibliográfico que compõe o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras evidenciou a importância do lugar social no entrecruzamento dos eixos de raça, gênero e classe para contextualizar suas interações no campo afetivo-sexual, configurando as formas de violência e de resistência.

Nesse sentido, tal panorama exerceu uma função dupla na pesquisa: delineou um pano de fundo para compreender o contexto individual das vidas sociais das compositoras e, mais

amplamente, ergueu os moldes de uma experiência de escuta coletiva, compartilhada a partir das experiências de vida comuns a nós no campo afetivo-sexual. Por meio do espelhamento entre essas experiências e as identificadas nas obras de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão junto a seus(as) coautores(as), o objetivo é conectar e evidenciar como se dá o diálogo entre essas duas dimensões – comparando, ainda, como determinados temas emergem nas canções de cada uma das cantoras-compositoras e discutindo os pontos de convergência e de dissonância.

Os gestos de construção de si como cantoras e compositoras emergiram nas obras das duas autoras, verbalizados de forma explícita, mobilizando um recurso metalinguístico por meio do qual compõem e cantam sobre suas próprias ações de compor e cantar, materializando em seu fazer musical o princípio feminista negro da autodefinição. Tomando a autodefinição como uma prática de resistência das mulheres negras contra os impactos do racismo e sexismo em suas vidas, Collins (2000) reitera que essas sujeitas constituem sua voz não simplesmente como vítimas, mas como sobreviventes. Segundo a autora, a partir de modelos e referenciais de sua própria comunidade, as mulheres negras se autodefinem e reelaboram suas imagens, distanciando-as da objetificação como Outro presente na cultura dominante.

Essa prática autorreferente dialoga com a noção de hooks (2001) sobre o autoconhecimento e a construção de si como centrais para a escolha consciente pelo amor, bem como com a abordagem de Kilomba (2019) sobre a escrita de si como caminho de descolonização de si e da própria realidade. É por meio dessas ações de composição e canto de si como compositoras e cantoras que Dona Ivone Lara e Leci Brandão anunciam seus próprios caminhos, dizendo quem são e o que almejam com seu trabalho como artistas musicais. Cada uma a seu modo, ambas tomam a prática do amor como ponto de partida para se tornarem sujeitas, para compor e cantar, operando o amor como uma fagulha que acende sua intelectualidade no trabalho poético-musical.

Nesse contexto, Dona Ivone Lara canta sobre as ações de criação, canto e escuta do samba como meios de expressão do próprio amor, em que a eu lírica se apropria das experiências de sofrimento no amor como lugares de reflexão e construção de conhecimento sobre como é, e como deve ser, um bom amor. Trata-se de um conhecimento de autocuidado individual, mas também coletivo, em que o próprio canto leva conforto e acalanto para outros(as) sujeitos(as). Suas canções, portanto, direcionam seus esforços para a cura coletiva, engajando-se no cuidado de seu povo e fortalecendo a esperança de refazer os laços afetivos, amorosos e familiares que sustentam a vida em comunidade.

Já nas canções de Leci Brandão, o amor emerge como uma força criativa que a impulsiona a compor e cantar, mas, acima de tudo, como uma força de transformação, capaz de

transformar a si mesma, à pessoa amada e à sociedade que as cerca. O amor que toca, motiva e mobiliza a eu lírica ecoa em suas canções como um agente de mediação, um recurso estratégico para aprimorar a si mesma e aos demais. Isto se aproxima da função da música como mediadora das relações sociais: nas entrevistas com Brandão, Sousa (2016) identificou o papel da música como uma ponte e um recurso facilitador nas relações entre a cantora e outros sujeitos de contextos distintos do seu; enquanto nossa análise demonstrou que esse aspecto ecoa também nas interações afetivo-sexuais cantadas em sua obra e, mais amplamente, nas negociações da legitimidade dos sujeitos(as) LGBTQ+ e suas sexualidades junto à sociedade. Por meio do registro da (e reflexão sobre) sua realidade cotidiana, suas canções buscam negociar mudanças dentro e fora de sua comunidade, articulando a visibilidade e cidadania de grupos historicamente violentados.

Nesse sentido, as práticas de autodefinição como compositoras realizadas em suas próprias canções estão estreitamente relacionadas com suas profissões para além da carreira artística: no caso de Dona Ivone Lara, a atuação como enfermeira e assistente social no cuidado humanizado da saúde mental, no uso terapêutico da música para a restituição da qualidade de vida e dos laços sociais de seus pacientes; no caso de Leci Brandão, na atuação como deputada estadual em defesa de causas sociais, reivindicando melhores condições de vida para suas comunidades negras, do samba, LGBTQ+.

Desse modo, suas lógicas de trabalho e sua realização profissional desempenham, portanto, um papel primordial nos modos de construção de si como intelectuais, e vice-versa, compondo uma dinâmica que impacta sua compreensão de si como sujeitas também no contexto das relações afetivo-sexuais. Por meio das ações de subjetivação realizadas pelas eu líricas em suas canções a partir da ética do amor, Dona Ivone Lara e Leci Brandão se constituem, respectivamente, como agente de cura e agente de transformação de suas comunidades e da sociedade em que se inserem. Cada uma a seu modo, ambas realizam, em seu trabalho artístico, ações coerentes e complementares às outras profissões que exerceram: a enfermeira e assistente social promovendo a cura coletiva de sua comunidade e a deputada estadual promovendo transformações políticas para a igualdade dos(as) sujeitos(as).

Ainda no contexto da autodefinição, Collins (2000) centraliza a importância da autovalorização no pensamento feminista negro, defendendo a plena realização das mulheres negras em suas vidas cotidianas. A autora aponta a demanda por respeito, especialmente de seus(as) parceiros(as) afetivo-sexuais, como um tema recorrente em produções literárias e musicais das sujeitas nesse lugar social. No contexto do blues, Collins argumenta que, mesmo quando não foram compostas por suas intérpretes, as canções sobre este tema adquirem novos contornos e significados ao serem cantadas por suas vozes femininas negras. Destacando o

fortalecimento da autoestima e amor-próprio, a autora reitera a noção do respeito por si e pelas(os) outras(os) como uma questão de suma importância para as pensadoras negras.

As razões para a centralidade da autovalorização e respeito se tornam evidentes nas contribuições do pensamento feminista negro sobre as experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual. Como destacado por Carneiro (2003), o sexismo e racismo constituem uma violência silenciosa contra a subjetividade das mulheres negras, que agride sua autoestima, compromete sua sexualidade e limita seus encontros afetivos. A partir das contribuições de Souza (2008), compreendo a solidão feminina negra como uma experiência não só individual, mas também comunitária e coletiva, em um cenário de rejeição e objetificação que confina as mulheres negras a lugares de submissão e servidão nas relações afetivo-sexuais. Paralelamente, Bruna Pereira (2020) reitera a subjetividade feminina negra como marcada pelas experiências de racismo em suas vidas, destacando que os danos à sua autoimagem e autoestima não se limitam às dinâmicas de deseabilidade sexual, mas impactam também a constituição do valor e da dignidade pessoal.

Diante desse quadro, Dona Ivone Lara e Leci Brandão mobilizam abordagens distintas em suas obras poético-musicais, mas com uma mesma finalidade: contestar as práticas de desumanização contra si e reivindicar seu valor próprio, afirmando sua condição como sujeita merecedora de respeito. Nas canções de Dona Ivone Lara, a eu lírica lamenta e protesta contra a desvalorização e os maus-tratos nos relacionamentos, recusando-se a aceitar o sofrimento que lhe acomete e se indignando diante do tratamento inadequado por parte do(a) parceiro(a). Nesse sentido, rejeita a permanência em relacionamentos tristes, dolorosos, em que o desrespeito se faz presente, mas recusa-se também à solidão: ao contrário, a eu lírica afirma seu direito de amar e ser amada, expressando uma esperança intransponível de viver novos amores e projetando em seu caminho futuros repletos de prazer, alegria e felicidade no amor.

Similarmente, nas canções de Leci Brandão, a eu lírica se afirma como uma sujeita digna de alegria, afeto e respeito, igualmente dotada do direito de amar e ser amada. No entanto, suas demandas por respeito não se dirigem apenas às(aos) parceiras(os): ao contrário, se referem, principalmente, a formas de desumanização e violência de origem externa ao casal, motivadas pela lesbofobia da sociedade que as cerca. A eu lírica reivindica não apenas a legitimidade de sua sexualidade, vinculada à noção do verdadeiro amor, mas afirma, também, seu próprio valor, sua humanidade e seu direito de viver a felicidade plena deste amor. Além de rejeitar a solidão, a eu lírica recusa a insuficiência de amores incompletos, empenhando-se na busca de um amor à altura de seu próprio valor e de sua capacidade de amar.

Desse modo, é possível ouvir, nas canções de ambas, o posicionamento das eu líricas como sujeitas em suas relações afetivo-sexuais, um lugar de agência em que afirmam sua própria humanidade diante do quadro contextual de violência e opressão que marca suas vidas sociais. Lado a lado com o panorama de experiências compartilhadas, as canções que expressam a subjetivação como pessoas dotadas de valor próprio, como dignas de respeito e felicidade, produzem efeitos de afirmação e de restituição de humanidade para mulheres negras – não apenas individualmente, para si mesmas, mas coletivamente, em virtude dos processos de identificação ancorados em suas experiências compartilhadas. Não acredito que isto baste para romper com os impactos do racismo e sexismo sobre suas vidas, mas enfatizo que o conjunto de canções aqui analisadas abrem caminhos melhores para se posicionar diante desse cenário, oferecendo brechas para romper com o aprisionamento nos lugares condicionados pela opressão. Assim, as obras de Dona Ivone Lara e Leci Brandão ampliam e fortalecem as referências culturais populares negras que valorizam a humanidade feminina negra.

Considerações finais

Este artigo discutiu as formas de construção da eu lírica expressas nas obras poético-musicais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão em interação com as experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual. As contribuições teóricas do pensamento feminista negro e de epistemologias afrodiaspóricas abriram os caminhos para a abordagem da produção poético-musical como obra intelectual, que não apenas reflete ou ecoa, mas *constitui* as dimensões sociais, políticas e intelectuais da música negra brasileira. A partir desta perspectiva, foi possível aprofundar a escuta das obras das cantoras-compositoras em seu caráter crítico-reflexivo, como parte constitutiva da intelectualidade negra nacional.

Identifiquei modos de construção da sujeita eu lírica de maneira ligada à desorientação e impotência devido ao desconhecimento do amor; à dor e sofrimento pelos amores malfadados como ímpetus de transformação; ao protesto contra o desrespeito e desvalorização nas relações, afirmando-se como merecedora de um amor que lhe faça bem; e à elaboração de si como cantora e compositora por meio do autocuidado coletivo. Verifiquei modos de construção da sujeita eu lírica associadas à transformação de si por meio do amor e desejo; à constituição como cantora e compositora motivada a se expressar artisticamente pela intensidade e beleza do seu amor; à atuação política no combate à violência homofóbica e na resignificação das identidades LGBT; e à afirmação de si como sujeita digna de felicidade, respeito e valorização no amor.

A escuta e análise das canções das duas compositoras de maneira conjunta permitiu diferenciar os modos como cada uma toma a prática do amor como ponto de partida para se constituírem como sujeitas por meio de sua criação intelectual e poético-musical, em que as ações de autodefinição tomam formas distintas de acordo com as particularidades de suas trajetórias. Enquanto Dona Ivone Lara se posiciona como agente de cura coletiva de sua comunidade, Leci Brandão se coloca como agente de transformação da sociedade em que se insere, de modo que ambas concretizam em seu trabalho artístico-político ações coerentes com suas outras profissões, paralelas à carreira musical – respectivamente, como enfermeira e assistente social e como deputada estadual. Por meio de estratégias e termos distintos, ambas se engajam na autovalorização feminina negra por meio de suas canções, em que as eu líricas se afirmam como sujeitas merecedoras de respeito, dignas do direito de amar e ser amada. Nesse sentido, ambas fortalecem e ampliam os repertórios populares negros que valorizam a humanidade feminina negra.

Ao contrário das pesquisas científicas e outras fontes bibliográficas citadas sobre as relações afetivo-sexuais centralizadas em mulheres negras, as canções sobre este tema nem sempre nomeiam abertamente a violência de raça, gênero e origem social. No entanto, ao produzir efeitos de afirmação feminina negra por meio da autodefinição e autovalorização, as canções analisadas neste artigo acabam por se posicionar contra os impactos de desumanização operados pelo racismo e sexismo nas vidas das mulheres negras, delineando pontos de convergência entre as canções e o pensamento feminista negro. Ainda que não nomeiem a dimensão de poder, esta se faz presente nas interações, nos posicionamentos das eu líricas no universo cancional e, principalmente, no diálogo realizado entre a escuta das canções e o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual.

A decisão de aproximar as interações nas canções das experiências de outras mulheres negras em suas relações afetivo-sexuais nos permitiu ouvir os entrelugares silenciosos que conectam essas duas dimensões, ouvindo indícios que, ainda que não declarem em voz alta sua filiação ao pensamento feminista negro, ressoam em consonância com esta vertente intelectual. Isto se dá precisamente por serem produzidas em condições comuns às mulheres negras em diáspora, em que, com a ressalva das devidas especificidades culturais de cada contexto, todas as mulheres negras têm suas vidas marcadas pela luta contra a desumanização racista e sexista.

Entre as canções de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão e o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras existem conexões que só são audíveis mediante o conhecimento dos impactos do racismo e sexismo nas vidas sociais dessas sujeitas. Do contrário, esse vínculo se dissipa no ar, não sendo perceptível para sujeitos(as) cuja escuta

é apenas parcial, impassível diante dos eixos de poder, insensível perante as lutas das mulheres negras em nossa sociedade. Desse modo, a experiência de escuta dessas canções será intensamente distinta para mulheres negras, especialmente, na medida em que as eu líricas se valorizam como sujeitas dignas de serem amadas e valorizadas, defendem o fim de relacionamentos assimétricos e desrespeitosos, reconstróem valores e referências sobre o amor de maneira condicionada à reciprocidade, ao prazer, ao afeto e cuidado mútuos.

Como ouvimos nas experiências comuns de mulheres negras no campo afetivo-sexual, muitas vezes, os modos de desvalorização, desrespeito e assimetria aqui referidos acontecem de maneira fundamentada e justificada pela desumanização racista e sexista. Desse modo, as respostas, posicionamentos e rotas de fuga a essa desumanização emergem nas canções, ainda que suas causas estejam silentes – na medida em que se ocupam da afirmação de si, dos critérios para avaliar criticamente seus relacionamentos, do fortalecimento de repertórios culturais e quadros de referências orientados para a reciprocidade, felicidade e bem-querer. Cantadas e postas em circulação por meio de suas figuras femininas negras, essas ações fortalecem as tentativas de restituição da humanidade feminina negra, sendo, portanto, questões que fazem sentido em sua inserção dentro de uma comunidade política e intelectual. Ainda que as canções e suas versões sejam as mesmas, a experiência de escuta não será a mesma, pois as(os) ouvintes não são as(os) mesmas(os).

Evidencie, assim, a um modo particular de abordar os eixos de poder nas letras de canções, vinculado não apenas à sua inserção em um contexto social mais amplo, mas também aos lugares sociais das cantoras-compositoras e de suas ouvintes que compartilham de posições semelhantes. Ainda que silenciosas, as vias de poder estão presentes: nas condições de vida que fundamentam a escrita e o canto das canções, isto é, nas experiências da desumanização racista e sexista que demandam o posicionamento de autodefinição e autovalorização como formas de resistência – fortalecendo, assim, repertórios culturais populares de afirmação da vida. Essas estruturas estão presentes, mas só se tornam audíveis na interação com as experiências afetivo-sexuais compartilhadas por mulheres negras, alicerçando as relações de identificação das ouvintes com a eu lírica e com as cantoras-compositoras e, por fim, abrindo brechas para os efeitos de afirmação feminina negra operados na escuta das canções.

Referências

- ASSIS, Jeã de. Samba, origem, espoliação e embranquecimento: um estudo da história do samba entre o final do séc. XIX até 1930. *Jovens Pensadorxs*, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3xpJZqP>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- BAIRROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzalez 1935-1994. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 23, 2000.

- BOGUES, Anthony. And What About the Human?: Freedom, Human Emancipation, and the Radical Imagination. *Boundary 2*, v. 39, n. 3, p. 29-46, Fall 2012. DOI: 10.1215/01903659-1730608.
- BOGUES, Anthony. Music, Memory and the Black Diaspora. *Samba em Revista*, ano 14, n. 13, p. 11-14, dez. 2022. Edição especial - 1º Encontro Internacional Samba, Patrimônios Negros e Diáspora.
- BRUNO, Leonardo. *Canto de Rainhas: O poder das mulheres que escreveram a história do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2021. Livro eletrônico. 7.532 posições.
- BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- CARDOSO, Marcos Antônio; SANTOS, Elzelina Dóris; FERREIRA, Edinéia Lopes. *Contando a história do samba*. 3. ed. rev. e amp. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 117-132, 2003.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York, London: Routledge, 2000.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.
- COLLINS, Patricia Hill. *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham, London: Duke University Press, 2019.
- CORRÊA, Laura Guimarães. *Mães cuidam, pais brincam*. Normas, valores e papéis na publicidade de homenagem. 2011. 254 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- CORRÊA, Laura Guimarães. Intervenções sobre as superfícies urbanas: dissenso, consenso e ambivalências em Londres. *Galáxia*, São Paulo, n. 41, p. 114-127, maio/ago. 2019.
- CORRÊA, Laura Guimarães. Intersectionality: A challenge for cultural studies in the 2020s. *International Journal of Cultural Studies*, v. 23, n. 6, p. 823-832, nov. 2020a. <https://doi.org/10.1177/1367877920944181>.
- CORRÊA, Laura Guimarães. A iconologia dos recortes de Paulo Bernardo. In: MARQUES, Ângela; LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton (org.). *Paulo B: um perfil em mosaico, um glossário em aberto*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM-UFMG, 2020b. p. 109-120.
- DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon Books, 1998.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.
- DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.
- FURTADO, Lucianna. *Cantando e escutando amores: as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais*. Orientadora: Laura Guimarães Corrêa. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/54430>.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. *Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil*. 1998. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- HOOKS, bell. *All about love: new visions*. New York: Harper Perennial, 2001.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, Folha seca, 2003.

- MOREIRA, Núbia Regina. *A presença das compositoras no samba carioca*: um estudo da trajetória de Teresa Cristina. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- NOBILE, Lucas. *Dona Ivone Lara*: A Primeira-Dama do Samba. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.
- PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. *Dengos e zangas das mulheres-moringa*: Vivências afetivo-sexuais de mulheres negras. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons, 2020. DOI: <https://doi.org/10.25154/book6>.
- PEREIRA, Cristiane dos Santos. *Coisas do meu pessoal*: Samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- SANTOS, Elzelina Dóris dos. *Samba que educa*: o potencial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para a educação das relações étnico-raciais. 2020. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Docência) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- SANTOS, Katia Regina da Costa. *Dona Ivone Lara*: voz e corpo da síncopa do samba. 2005. 195 f. Tese (Doutorado em Línguas Românicas/Português) – University of Georgia, Athens, Estados Unidos, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUSA, Fernanda K. M. “A filha da Dona Lecy”: Estudo da trajetória de Leci Brandão. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SOUZA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra*: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês*: Mulheres negras e a cultura midiática. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- XAVIER, Giovana. *Você pode substituir Mulheres Negras como objeto de estudo por Mulheres Negras contando sua própria história*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

Fred Moten e a vanguarda sentimental negra

Romulo Inacio
Universidade de São Paulo
romuloalexis@usp.br

Resumo: Este trabalho propõe uma possível topologia estética de uma Vanguarda Sentimental Negra, desenhada poética e filosoficamente por Fred Moten. No exercício de elaborar as subjetividades afro fora das determinações trágicas, Moten desenvolve a Vanguarda Negra como uma dimensão sentimental que, brotando dos porões dos navios negreiros, manifesta-se paraontologicamente como uma força desestabilizadora das estruturas éticas e estéticas da modernidade. Observo que para Moten, nesse processo de invenção de realidades e ordens comunais, as pessoas negras improvisam ontologicamente criando suas subjetividades através de performatividades coletivas.

Palavras-chave: Estética, Negrigade, Subjetividade, Paraontologia, Vanguarda

Fred Moten and the black sentimental avant-garde.

Abstract: This work proposes a possible aesthetic topology of a Black Sentimental Vanguard, designed poetically and philosophically by Fred Moten. In the exercise of elaborating Afro subjectivities outside of tragic determinations, Moten develops the Black Avant-garde as a sentimental dimension that, emerging from the holds of slave ships, manifests itself paraontologically as a destabilizing force in the ethical and aesthetic structures of modernity. I observe that for Moten, in this process of inventing realities and community orders, black people ontologically improvise, creating their subjectivities through collective performativities.

Keywords: Aesthetics, Blackness, Subjectivity, Paraontology, Avant-garde

A estética fugitiva

Fred Moten é um poeta improvisador que desenvolve em sua escrita uma filosofia oralizada em *spoken word*¹. É professor de Estudos da Performance e de Literatura Comparada na NYU – New York University nos Estados Unidos. Há uma implicação vocal, sonora em sua escrita que convoca uma implicação ativa da/o leitora/or no que está sendo expresso, tanto na forma texto quanto no conteúdo que é plurissígnico no mais das vezes. Moten articula uma estética fugitiva dentro do seu pensamento enraizado nas tradições negras de vanguarda, ou seja, que se radica nas expressões mais convulsivas onde a eloquência da expressão soa disruptiva em termos formais, políticos e éticos. Por estética fugitiva podemos entender uma estratégia de rotas de fuga que escapam da determinação trágica atribuída à negridade. Um exercício contrário à negação existencial e que, portanto, se coloca em constante análise e combate epistêmico contra as estruturas que buscam, como projeto hegemônico, reduzir ou anular a subjetividade negra. Sua filosofia dialoga intensamente com a produção de outras e outros pensadores críticos da modernidade como os afropessimistas Jared Sexton e Frank Wilderson III, com as feministas negras radicais Hortence Spillers, Saidiya Hartmann e Denise Ferreira da Silva, assim como com a obra polifônica de Amiri Baraka e com o divisor de águas do pensamento afro-diaspórico e negro Franz Fanon.

Ancorando-se no movimento de fuga e escapando das determinações que fundam a modernidade na essencialização de um ser racional à serviço do processo civilizatório, ignorante do caráter predatório e extrativista do progresso, Moten se esforça por elaborar a presença das expressões negras partindo das materialidades de suas manifestações. O status de não humano é o zero absoluto de onde emergem invenções que buscam um horizonte existencial para suas expressões em um processo generativo, propositivo e pulsional. Em uma escrita que é performativa e permeada de quebras e fendas, a completude é deixada de lado como uma reserva a considerações que possam desenhar um caráter universalista do discurso, algo que as filosofias da negridade de alguma forma abdicam em função de uma ambiguidade que é poética, profética, proverbial e pluriontológica.

A estética fugitiva orienta-se para uma relação de liberdade, no entanto a liberdade que a cultura negra mobiliza, ou melhor, inventa, é distinta daquela que o liberalismo econômico ou mesmo o ideário humanista da revolução francesa solicitam. A liberdade negra não tem o caráter exploratório que os colonizadores testemunham na sanha expansionista que inclusive,

¹ Spoken Word é uma forma de arte literária e performática de declamação, cuja ênfase rítmica, entonação e inflexões vocais possui um vasto antecedente nas performances afro-diaspóricas, tendo nos Estados Unidos uma genealogia que transpassa a jazz-poetry nos anos 1950 com a geração Beat e populariza-se mundialmente com o movimento hip hop na década de 1980 em diante.

escapa da territorialidade do planeta e se expande através da imaginação aos horizontes dos cosmos, ou o contorno da liberdade laboral que presume direitos de circulação e de consumo. A liberdade ansiada pela negridade se radica na liberdade em deixar de ser diferenciada/o pela racialidade. É uma liberdade ontológica que desacorrenta da animalização e da subjugação e nos torna passíveis e possíveis de sermos amados como seres humanos, amados inclusive e principalmente por nós mesmas/os dentro dessa subjetividade mutilada que a escravização e a racialização marcaram fenotipicamente. Essa liberdade então é buscada e articulada primeiro através da desidentificação sentimental com os aparatos simbólicos hegemônicos, ou seja, o campo estético com sua ética imanente. Nas proposições de Moten, é preciso quebrar o espelho narcísico da branquitude que filosoficamente desenha as pessoas negras como um Outro cultural e se constituir através da negatividade, do zero absoluto, do excesso e da violência que formam e conformam nosso repertório comum, cotidianamente reiterado, como uma temporalidade perene que rompe a progressão evolucionista desenhada na linha que vem do passado para o futuro.

A própria presença da negridade é a manifestação da ruptura do continuum espaço-tempo, pois cada pessoa negra que escapa, ao menos em parte dos processos de marginalização e subjugação, rompe com a norma social estabelecida enquanto as que não escapam acabam vivenciando esse tempo estanque onde a escravização e todos os processos a ela conjugados ecoam insistentemente. Vivemos, nós pessoas negras em um vórtice temporal, indo e voltando ao passado, como a protagonista de Octavia Butler em *Kindred*, onde cada situação vivenciada, cada encontro ou desencontro com os ecos da exploração humana, podem servir de pontes temporais desestabilizando o agora com a presença imanente de um passado que é contemporâneo. Como afirma a pesquisadora da branquitude Lia Vainer, quando falamos sobre racismo institucional isso significa dizer que, se tudo se manter dentro da normalidade, o resultado será racista (SCHUCMAN, 2012, p.42). A negridade manifesta uma resistência à objetificação que é desempenhada através de performatividades que avançam simultaneamente sobre si mesmas e sobre o meio, sobre si e sobre a recepção de si, como um sacrifício ritual que é inerente às vanguardas, mas não buscando uma resignificação formalista apenas, mas uma resignificação simultânea da própria representação singular da/o própria/o agente e também da agência da expressão. Isso se realiza na transgressão que é desencadeada neste nado à contracorrente, nessa resistência que é gritada performativamente e que abre caminho para outras expressões semeando concórdias e discórdias no campo minado que é a terreno simbólico e imaterial que sustenta toda a materialidade.

A complexidade do pensamento de Moten avança ao ponto de ele não se opor nuclearmente a uma ideia de um topos universal, ideia essa tão cara ao pensamento branco hegemônico em sua máquina de subjugação de outras culturas, tomando a si mesma como a referencialidade desse universal. Escapando a um pensamento voltado para os fins, ou seja, que escapa a uma funcionalidade, Moten se propõe a buscar um universal que seja capaz de acolher aquilo que escapa a uma elaboração determinante e estanque. Um universal que improvise e que seja acolhedor de suas próprias transgressões escapando assim de dualismos e binarismos racionalistas, que são as estratégias discursivas mais eficientes das soberanias.

A existência preta é (con)formada pela performatividade preta, que lhe dá fundamento através da cristalização de suas reificações diante de um excesso simbólico que não pode ser contido e que por essas razões explode em violência, desumanização e eroticidade. A pulsão de liberdade pela qual as expressões pretas são atravessadas é mais do que uma busca para a amenização desse excesso simbólico. Responde a um desejo de restabelecer o corte, a interrupção desviante da condição de humanidade que a escravização determinou para este ser racializado. A invenção de outros possíveis responderá então a um desejo de restabelecer uma continuidade distante, mas não esquecida, uma vez que a herança imemorial foi capaz de se preservar e se sustentar através daquilo que Leda Maria Martins chama de Oralitura (MARTINS, 2003, p.66), um repertório que, manifestando-se como uma escritura corporal e performática, preservou e reconstruiu na diáspora muitas das informações éticas e estéticas das estesias africanas.

Na sua abordagem filosófica Moten solicita um estado de dúvida permanente como fundamento. Uma incompletude que solicita a improvisação como suporte ontológico na articulação de ideias e versos, mas também de elaborações políticas que colocam em xeque tanto a função da universidade e dos contextos institucionais de educação formal, como em *Undercommons* escrito a quatro mãos com Stephano Harney, bem como confrontações filosóficas que levantam a relação de uma inexistência recíproca² que a racialização coloca entre pessoas brancas e negras. O próprio conceito de negridade que Moten exercita diverge de uma tendência essencialista, original ou personalista, uma vez que ele, informado pelo Afropessimismo, a exercita como um dispositivo desestabilizador que através de sua incongruência perturba os regimes dualistas que estruturam a sociedade ocidental e regem a ordem global.

² <https://www.bookforum.com/print/2501/fred-moten-s-improvisational-critique-of-power-19407>

A temporalidade crítica da Pessoa escravizada

Frantz Fanon é o primeiro dos pensadores afrodiáspóricos a elaborar a problemática da racialização à partir da lente da temporalidade em *Pele Negra, Máscaras Brancas. A zona de não ser* (FANON, 2008, p.26) pontuada topologicamente por Fanon é o vazio de nossa subjetividade, colocada sempre em conflito com a imanência do mundo. Estamos em processo de elaboração permanente do trauma colonial que é operante na engenharia da modernidade. Ao tomar a temporalidade como uma lente crítica, a interpretação das manifestações culturais lêem não só a historicidade cronologicamente organizada que vai constituir os fundamentos teóricos estruturantes da realidade normativa, mas sim a microfísica das condições de emergência de cada fenômeno social, entendendo que muitos deles ocorrem sem a intervenção do tempo cronológico progressivo, que instituiria algum tipo de mudança evolutiva. A racialidade é um dos fatores que não sofre essa inferência da temporalidade evolutiva, uma vez que a sua eficácia simbólica em diferenciar seres humanos em hierarquias de humanidades segue estanque com o passar do tempo.

Para pessoas racializadas há uma brecha no tempo histórico no qual elas estão enclachadas, posicionadas verticalmente na horizontalidade progressiva da linha do tempo, na leitura de Denise Ferreira da Silva (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 87). Essa relação disruptiva com o tempo vai determinar as pessoas negras como eterna mão de obra disponível e um lugar de servidão social, onde as pessoas racializadas e seus territórios estarão socialmente alocadas como um lugar de servidão. Enquanto a precariedade do proletariado se relaciona com a exploração do trabalho na mais valia inserida temporalmente na hora trabalhada, a relação precária das pessoas racializadas é pautada fora da temporalidade do trabalho, em sua condição de herdeiras fenotípicas do processo de escravização ainda em curso simbolicamente. A sua condição ontológica ainda ecoa a de mercadoria animalizada no imaginário que estrutura a modernidade. Sua utilidade de subjugação vai ainda além através da função dialética que as pessoas racializadas como negras desempenham ao estruturar dialeticamente a fundação e a existência daquilo que não é negro/racializado, ou seja, o ser humano universalizado na figura do branco europeu caucasiano, detentor da liberdade e arauto da civilização através dos processos de conquista e expansão colonial. Todos esses princípios de desqualificação baseados fenotipicamente em ordens morais respondem com eficiência aos processos históricos que exploram corpos e territórios negro africanos e indígenas, bem como outros povos racializados, como é o caso do povo Palestino (HARTMAN, 2023, p.217).

O valor total da racialização negra e sua eficácia de violência não apenas nunca desapareceram, como são sobretudo aquilo que fundamenta o presente enquanto temporalidade opressiva. A racialização constitui a condição metafísica e material do mundo através da lógica espaço-temporal fundada na logística escravocrata de comercialização de pessoas no processo colonial, que segundo Harney e Moten, constitui o primeiro movimento de massa de acesso total em escala global (HARNEY e MOTEN, 2023, p.69). Completamente dependente da estrutura escravocrata a modernidade não poderia se estruturar sem a presença da mão de obra negra. A violência sem fim é uma das reações a essa dependência congênita que dá sentido e estrutura o ethos da modernidade ocidental.

Modernidade

A modernidade é uma dimensão narrativa temporal que descreve a globalização da Europa e a imposição de seu modelo e visão de mundo a partir das grandes navegações colonialistas (HARNEY e MOTEN, 2023, p.49). Enquanto dimensão política temporal organizou-se com o aprimoramento de tecnologias objetivas e subjetivas de domínio e controle. Uma das principais tecnologias da modernidade foi a utilização e implementação da raça como uma categoria jurídico-econômica e não social, como desenvolve Denise Ferreira da Silva. Para a autora, raça é a categoria fundante da modernidade. A violência racial é uma força ética que dá condições estruturantes para o capitalismo global. Do mesmo modo, matéria e energia são fenômenos que duram no tempo. A força ética é uma energia pois age num nível quântico que é mobilizado pelos seres que atuam na materialidade social. Assim, o social apenas reproduz as energias que a força ética ativa (FERREIRA DA SILVA, 2016, p.408).

Com relação à temporalidade, no imaginário do ocidente prevaleceu a mecânica da sucessividade. Ideias artísticas de vanguarda são valorizadas pois se comprometem em superar as contribuições que as precederam em uma missão heroica muito semelhante com a do Iluminismo, do colonialismo e de seus ecos na modernidade. Dentro da temporalidade cada forma sucessiva é contingente as novas condições sociais, no entanto a racialidade escapa a essa regra, pois sua condição não se atualiza com as novas configurações humanas, e a condição da pessoa racializada segue cristalizada como um fóssil inserido verticalmente na linha horizontal da evolução dos parâmetros sociais. A racialidade configura então um fator que opera fora da temporalidade cronológica, pois seus fenômenos de violência extrema manifestam-se com a mesma estrutura lógica material em diferentes momentos históricos do presente, do passado e do futuro. Ao levarmos em consideração os aspectos materiais dos eventos como estrutura de poder, viabilidade econômica, valores moralizantes e contornos éticos, encontraremos o fator racial determinando a atuação

opressiva do poder ultrapassando os limites de tratamento humano que pessoas não racializadas desfrutam.

A epistemologia ocidental serviu-se da racialidade para o domínio de corpos e territórios não brancos. Essa mesma Temporalidade articulada como lente crítica é capaz de desestabilizar a arquitetura moral da modernidade, pois deixa de fora da projeção de sua própria lógica discursiva populações não-brancas, de modo que todo o discurso a respeito de valores humanos é colocado em xeque. É nítida a percepção de que nas tradições filosóficas hegemônicas a racialidade é entendida em oposição a ideia de desenvolvimento e a todos os pressupostos evolucionistas que operam na ideia de modernidade. A violência racial deve ser lida como uma força ética que dá condições estruturantes para o capitalismo global. Assim, todo trabalho de artistas negras e negros é mediado pela noção antropológica de diferença cultural.

As artes pretas na sua relação com a modernidade, buscam em parte um certo fundamentalismo moral que solicita o enlace com os legados africanos originais, atualizados nos discursos contemporâneos sobre ancestralidade. Esse tipo de recusa da ocidentalidade e filiação a anseios regressivos de uma africanidade original e idílica, procuram um desvio do abraço marginal e boêmio que sempre orbitaram nas condições de possibilidade das artes pretas, interditando seu campo de projeção simbólica nos contornos da alta cultura e sua associação a princípios morais mais elevados. É nesse entroncamento ético e estético, ou para utilizar um dos signos mais dinâmicos das epistemologias da negridade, é nessa encruzilhada poética e política que a negridade vai articular, material e metafisicamente, trânsitos entre a economia libidinal e a economia política que organizam a modernidade.

Economia política é a ciência que se dedica ao estudo do processo econômico em sua relação com a dinâmica da sociedade, enquanto a economia libidinal investiga os modos como populações e indivíduos investem a libido culturalmente na configuração e manutenção de seus vínculos sociais em relação com instituições como Estado, Igreja e Indústria Cultural, criando e administrando códigos simbólicos que incorporam expectativas simbólicas de satisfação e desejo. Historicamente, a economia política da música se cruza com a economia libidinal da máquina social que, como afirma o pensamento negro radical, tem na pessoa negra o pivô do funcionamento da modernidade.

...as pessoas negras existem na agonia daquilo que o historiador David Eltis chama de “violência sem limites”, o que significa: a) na economia libidinal não há formas de violência excessiva que seriam consideradas cruéis demais para infligir aos negros; e b) na economia política não há explicações racionais para este teatro de crueldade sem limites, nem explicações para o que daria sentido político ou econômico à violência que posiciona e pune a negridade (WILDERSON III, 2021, p.246).

Se para pessoas não racializadas a violência manifesta-se sempre na contingência de uma exceção ativada por transgressões das normas, seja pela violência particular ou pela repressão do estado na regulação das ordens simbólicas, a relação de pessoas racializadas com a violência é, segundo Frank B. Wilderson, catalisada por relações pré-lógicas que independem de suas transgressões e respondem a modelos de julgamento que, por mais que se atualizem as leis, ainda correspondem às normas escravagistas como uma extensão dos poderes absolutos dos senhores de escravos sobre suas mercadorias subhumanas. A função social das pessoas pretas na imaginação de brancas e brancos, é fazer com que se sintam bem. Isso faz com que sejamos tão apreciados como cuidadoras(es), artistas entertainers, cozinheiras(os), serviçais, alguém que é quase que da "família", praticamente um ser de estimação. Por não sermos pessoas brancas podemos inclusive receber menos valores financeiros do que receberiam suas semelhantes brancas e brancos. Sentenças clássicas do racismo cordial como "É negra, mas tem bom caráter!" ou "muito talentoso, mas é tão pretinho!", são máximas que ilustram fenômenos como negrofilia (o apreço exagerado por pessoas negras) e negrofobia, (medo de pessoas negras), entre outros.

Toda fragilidade moral de privilégios, todo saque e violência física e simbólica que colonialidade e capitalismo infringiram em todos povos não brancos e seus territórios estão enfileirados nesse conjunto de experiências registradas nos corpos de mulheres negras e de seus descendentes, sendo que na visão tanto de Moten, como na da maioria de suas contemporâneas do pensamento negro radical, a figura da mulher negra é uma chave hermenêutica fundamental para o entendimento das expressões de vanguardas da negritude.

Corpo feminino materno ausente

Domado, apreendido como um significante da exterioridade dentro do pensamento moderno ocidental, o corpo foi repetidamente usado como referente de outros modos de existir como seres humanos, daquilo que excede e, portanto, ameaça as narrativas da lei e da moral autorizadas pela razão soberana. Aqui, eu estou atendendo ao convite de Moten de resgatar [to retrieve] o corpo da espacialidade- exterioridade, o momento de significação no qual a filosofia moderna o aprisionou; mas, o faço atendendo à figura da mulher (nativa/ escrava) colonizada, através da qual ele situa a emergência do sujeito/ objeto negro em resistência [resisting black su(o)bject]. Um referente da Coisa, sem/fora do valor (de conhecimento, de moralidade ou de troca), ela resiste/existe como/em excesso (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 75).

Vibra no imaginário da negritude uma fratura emocional na relação com o corpo feminino materno. Há uma ausência que funciona como um vácuo simbólico de ausência de valor capaz de gerar aquilo de mais precioso e valioso. Na condição negra feminina durante os

quatrocentos anos de escravização, a relação entre maternidade e materialidade foi um dos entroncamentos mais violentos da economia libidinal, uma vez que a geração de filhos equivalia à geração de mão de obra escravizada onde o direito à patrilinearidade e à estrutura familiar eram totalmente obstruídos para esse conjunto de não-pessoas, o que equivalia em termos subjetivos a uma relação bestial, a um tratamento animal onde as sensações, emoções e sentimentos desses seres era totalmente atravessados pela ordem escravocrata. Essa propriedade fêmea que se reproduzia dotava a relação da maternidade negra com a de geração de mercadorias numa vinculação nuclear entre produção e reprodução, ou nas palavras de Fred Moten “o não-valor produz valor que o valor anima em não-valor (MOTEN, 2020, p.20).

O parentesco ferido é um dos vetores de uma masculinidade negra cindida pois interrompida no conjunto de valores que estrutura a própria ideia do universal masculino, com todas as problemáticas que isso carrega e que perfazem o corpo do patriarcado e do machismo. Para Moten, essa ferida existencial na relação com a mãe, feminiliza o ente masculino negro, uma vez que seu próprio corpo não escapou historicamente das violações de toda ordem, inclusive sexuais, sofridas normativamente pelas mulheres, como um aparato da dominação masculina branca sobre todos os outros corpos submetidos à sua ordem no mundo. Desse modo, na filosofia poética de Moten o homem negro manifesta a procura da herança materna como uma estratégia criativa de recuperar sua própria personalidade, dizendo sim à sua própria masculinidade castrada e à sua feminilidade simbólica, seja cantando em falsete ou manipulando os agudos de forma visceral em instrumentos de sopro, ou seja dançando em completo frenesi, é sobre uma diversidade de formas simbólicas que excedem a masculinidade universalizada que o homem negro afirma sua presença exorcizando sua carência na reificação dessa ausência. Para Moten, a predominância histórica do grito nas radicalidades sonoras negras em gêneros como a Soul Music, e o Free Jazz do final dos anos 1960 e na década seguinte, se relaciona com o grito desviante que rasga todos os sentidos ontológicos ecoando os espasmos de dor e insurgência das mulheres violentadas pela ordem vigente da escravização. No grito uma ambiguidade interpretativa de instaura e no mesmo fenômeno podemos ouvir um complexo vibratório e energético plurisignico, em uma concomitância de prazer e dor, alívio e desespero, angústia e felicidade. No grito, que não pode ser simulado, habita uma verdade e um mistério da expressão, e os gritos da negritude especificamente são expressões que rompem com um silêncio secular e surgem carregados de histórias.

Quando John Lennon e Yoko Ono cantam que a mulher é o negro do mundo³, o que está em evidência é essa relação de desposseção e vulnerabilidade que as forças hegemônicas

³ <https://www.youtube.com/watch?v=j5RuCEhHcG4>

depositam sobre esses seres, na maioria das vezes reduzidas a corpos. A carne da mulher manifesta o grau zero da relação ética entre os seres. Denise Ferreira da Silva ecoando Hortense Spillers (SPILLERS, 2021, p.36) sinaliza como a mulher negra e sua vulnerabilidade auxiliam a descrever e denunciar a violência que a norma do mundo endossa. Para o gênero masculino o corpo feminino traça o limite entre o humano e o bestial, conforme afirma Georges Bataille (FERREIRA DA SILVA, 2016, p.72). A relação com as mulheres é determinante pois traça o limite que humaniza ou bestializa o masculino. O corpo negro feminino é então esse vetor estigmatizado capaz de ser reduzido a uma linguagem de apelo sexual carregando o histórico da mais vulnerável das condições simbolicamente implicadas na hipervisibilidade da própria pele em uma soma de fragilidades.

A condição de possibilidade do amor é seu esgotamento e o amor negro é a expressão historicamente mais interdita nesse conjunto afetivo que constitui o repertório herdado por afro-descendentes. A condição de possibilidade do amor depende da tensão erótica cravada entre uma violência (in)contida e a impossibilidade de performar a justa medida dos afetos, o equilíbrio de expectativas presentes em cada trama de vida, em cada fluxo singular que ecoa nas marcas sensíveis de cada ser. Enquanto a condição masculina negra tem sido a de se conectar com essa feminilidade ameaçadora de sua própria condição masculina, a condição feminina negra no mundo tem sido a de dar a si mesma em sacrifício talvez com o desejo de que, ao ser salva da violência extrema, possa assim redimir todo esse mundo de condenados, cujo mito de origem se encontra submerso no porão do navio negreiro.

Fantasia no porão do navio negreiro

Partindo da materialidade das manifestações negras Moten, funda um novo território crítico da filosofia da diferença na qual o ser em questão não é mais aquele da transparência desracializada que funda a modernidade na ruína de outros raciais e da exploração predatória de recursos naturais, e sim o ser da fuga, da recusa, o ser da negatividade, da despossessão. O ponto de vista ou o ethos sensível parte do zero absoluto, do status de desumanidade, à partir do qual a invenção radical em regime de alteridade é a medida generativa da existência na negritude.

Conforme descreve Denise Ferreira da Silva, a propriedade é uma figura jurídica-econômica que tem precedência em relação a qualquer descrição alternativa da existência (HARNEY e MOTEN, 2023, p.26). A pessoa escravizada ao ser reduzida na condição de propriedade privada, foi duplamente preenchida pelas localizações ontológicas ocidentais de espaço e tempo. O espaço é delimitado através da posse material desse corpo que possui então um proprietário com o domínio jurídico, cultural e político que se distingue epidermicamente,

fenotipicamente e moralmente, e o tempo é inaugurado através do marco temporal que fixa e documenta no calendário a realidade dessa possessão. A interioridade, princípio essencial do ser auto-determinado, emerge desse enredamento entre espaço e tempo como estrutura ontológica da civilização. A posse então, segundo John Locke citado por Denise Ferreira da Silva, ativa um circuito de retro-alimentação onde, quanto mais você possui, mais você está em posse de si e de sua essência humana (HARNEY e MOTEN, 2023, p38).

Na fantasia, somos o que perdemos (NOGUEIRA, 2021, p.87). Na fantasia o sujeito é o objeto, de modo que, ao encarnarmos hoje fora das correntes, os sonhos de nossos antepassados escravizados, no excesso do encontro objetificado com sua própria objetificação, tornamos sujeitos e afirmamos uma subjetividade radical. Partindo de um desprivilégio comum, o desejo negro se radica paradoxalmente não em uma falta, e sim por aquilo que mais possuímos que é o nada absoluto e a condição que surge daí como possibilidade é a da invenção a partir de um nada geral e gerativo. Essa é a configuração de uma subjetividade negra continuamente desmontada e que através da improvisação se gera e se regenera. A subjetividade negra é um prisma, um fractal mutável, uma sombra sobre a qual são projetadas um conjunto de estigmas. Ela é, conforme aponta Paul Gilroy, vivida como um sentido experiencial coerente, embora quase nunca estável, do self pessoal que é banhado por tecnologias de poder material e simbólico que implicam em realidades produzidas de forma multidimensional, em torno, sobre e dentro em um embate contínuo na cristalização dessas subjetividades (GILROY, 2001, p. 209). A raça como delimitadora moral anula outros marcadores sociais como classe, geração, escolaridade, idade, profissão, etc. Anula a subjetividade negra, posta sempre em uma condição de afirmação e de vulnerabilidade, simultaneamente.

A terrível dádiva do porão do navio negro foi reunir em comum as sensações despossuídas, criar um novo sentimento nos subcomuns. Anteriormente esse tipo de sentimento era apenas uma exceção, uma aberração, um xamã, uma bruxa, um vidente, um poeta entre outros, que sentia através dos outros, através de outras coisas (HARNEY e MOTEN, 2003, p146)⁴.

Embora forçades a nos tocar (como gritos originais daquilo que ouvimos e vemos ecoar nos transportes superlotados que atendem os descendentes de escravizados nas periferias das grandes metrópoles) tivemos que calar aquilo que sentíamos uns pelos outros, umas pelas outras, como uma condição da repressão essencial de nossos corpos domésticos bestializados. Nação, família, afetos e lar são configurações que ainda estamos a rascunhar com imaginações insurgentes que ainda sofrem a pressão dos universais brancos que

⁴ Tradução do autor.

interditam imaterial e fisicamente as subjetividades negras. No submundo da modernidade que é o porão do navio negreiro uma forma intolerável de empatia foi fermentada em poças de fluidos humanos, no conjunto entre corpos vivos e cadáveres em decomposição, em um espaço flutuante de ar viciado e saturado. Esse toque subcomum onde é possível sentir os outros sentindo através de você é o que Moten e Harney desenvolvem como Hapticalidade. Uma condição sensível na qual sua alma habita sua própria pele.

Hapticabilidade, a capacidade de sentir através dos outros, para que os outros sintam através de você, para que você sinta que eles e elas sentem você... Sentir os outros é desmedido, imediatamente social... deitados juntos e deitadas juntas no navio negreiro, no vagão, na prisão, no albergue. Pele, contra a epidermalização, sentidos tocantes. Juntos e juntas, tocados uns aos outros e tocadas umas às outras foi-nos negado todo sentimento, negado tudo o que era suposto produzir sentimento, família, nação, língua, religião, lugar, lar. Embora forçados e forçadas a tocar e a ser tocados e tocadas, a sentir e a ser sentidos e sentidas nesse espaço de nenhum espaço, embora nos foi negado o sentimento, a história e o lar, sentimos uns nos outros e uns pelos outros, umas nas outras e umas pelas outras (GADELHA, 2020, p. 11).

Para Moten, nós pessoas negras ainda estamos psiquicamente no porão do navio negreiro, de onde desenvolvemos esse contato subcomum na constituição da nossa subjetividade. Essa qualidade de contato ele identifica sob o conceito de Hapticalidade, nascida dessa porosidade extrema, de uma carnalidade ingovernável moldada na servidão involuntária. O sentido de intimidade se confunde com o de socialidade, e de modo ritual perfaz a natureza das experiências racializadas negras criando um elo invisível de reconhecimento entre pessoas desconhecidas que se reconhecem como um agrupamento irracionalmente racionalizado através de suas características físicas, epidérmicas, geográficas e históricas. O mito de origem da diáspora africana para Moten é o porão do navio negreiro e toda a exaustividade da passagem transatlântica serviram de compostagem para processos de tradução, de adaptação, de improvisação e de invenção de modos de existir jamais imaginados. A alma fixada na pele através da negrura faz da interioridade uma exterioridade justaposta. Não há fronteira entre o dentro e o fora e o corpo é pura carne. As musicalidades negras vetorizam esses processos intersubjetivos nas suas modulações simbólicas do lamento, da revolta e do gozo. Essas musicalidades e sonoridades que nos tocam, vibram a sensação háptica que nos faz sentir e querer ser parte de uma experiência de imersão, que as memórias sonoras negras ofertam em todo o seu legado de sedução e resistência. Esse movimento é uma herança de desapego e de incompreensão. Se funda na crença intuitiva de que através do corpo novos sentidos são possíveis de serem criados, o que fez com que nas experiências afro-diaspóricas a performance tenha sido a forma privilegiada de experiência discursiva. Opondo-se generativamente às formas canônicas de expressão da branquitude

como a alfabetização e todo o conjunto de privilégios de circulação e acessos juridicamente reservados às pessoas brancas, as pessoas negras tiveram que investir profundamente na agência da presença para fazer valer suas existências. Popularmente falando, foi preciso *meter o louco* para ser levado em conta como ser sensível, criativo e potente, para ser considerada ao menos minimamente como criatura humana. Talvez tenha sido aí que esse processo háptico de identificação da cultura negra tenha se cristalizado, nessa encruzilhada entre individuação e singularidade interditas no (des)encontro com a alteridade absoluta, uma intimidade promíscua fervida no chorume dos porões dos navios negreiros.

Subterrâneo da ontologia

Para Moten, a tradição estética radical preta transmite sua auralidade não apenas como uma recitação de terror e violação, mas também através de todo um frenesi de prazer erótico que buscam a libertação visceral desse terror original. Por toda sua atmosfera e manifestações audíveis se veiculam transferências de materiais fônicos e sônicos que ecoam os prantos de uma criada escravizada, e que carregando exorcismos, celebram e buscam restaurar a plenitude erótica interdita, criando um elo magnético entre a condição inicial de violência total com a condição terminal e imediata da performatividade radical do grito exorcizado, agora libertado, magnetizando a experiência restituidora de uma sensação conhecida, mas perdida e no entanto mesmo imemorial, é mobilizadora de uma energia capaz de evidenciar e explicitar o inaudito da violência total. Como Moten sinaliza, a performance preta é feita através do espírito, da respiração e do ritmo e investiga na sua evidência uma erótica política em síncopes interruptivas, intensas e disruptivas (MOTEN, 2021, p.133). As imagens que Moten mobiliza para descrever a condição das subjetividades negras mergulham na relação de morte em vida, na qual a pretitude⁵ é significada como o subterrâneo da ontologia. A oclusão da subjetividade negra é a operador que coloca as vidas de afro-descendentes fora do esquadro da humanidade universalizada, solicitando elaborações contextuais a cada situação e em cada território. É o que Moten sinaliza como uma vala comum onde dessubjetivados somos homogeneizados como um estigma vivo presos à morte, ou seja, mais próximos da morte do que de uma viabilidade vital garantida pelos direitos humanos adquiridos historicamente pelo gênero universal da brancura.

A negritude é o lugar onde convergem o nada absoluto e o mundo das coisas. A negritude é a fantasia do porão e Wilderson tem acesso a ela porque é aquele que não

⁵ Os termos negritude e pretitude aparecem como sinônimos para blackness nas traduções das obras tanto de Moten quanto de Denise Ferreira da Silva, se referindo àquilo que no Brasil estamos acostumadas a tratar como Negritude, que historicamente é o nome do movimento estético e político da diáspora francófona dos anos 1940 do Séc XX, que no Brasil se cristalizou como designação para as organizações negras.

tem nada e é, enfim, mais que um, mas também menos que um. Ele é o embarcado. Somos nós que estamos a bordo, se quisermos, se decidirmos pagar o custo insuportável que é inseparável de um benefício incalculável (HARNEY e MOTEN, 2003, p143)⁶.

É nesse contexto que a performatividade negra cria valor existencial de seu desvalor. A sua vazão brota de um excesso de vazio material em relação a sua carne e epistêmico em relação a sua subjetividade. É partindo desse (des)território que a performatividade negra é capaz de gerar seus materiais em um conjunto de variações sem precedentes, uma vez que não estão cristalizados nem estandarizados como universais, uma vez que nem humanos são. Mesmo que se alimentem de um campo de convergências históricas atribuídas às tradições racializadas, a sua efusão é mobilizada como um processo generativo que ressoa reinaugurando os sentidos de pertencimento em modulações propositivas. As tradições se traduzem em movimentos que se nutrem do contemporâneo. As tradições negras radicais escapam de suas próprias configurações pois não solicitam em suas práticas nem uma essência nem uma identidade singular, e sim um movimento de invenção e fluxo com as energias do presente que se ancoram nesse movimento onde as relações futuras tem relação com as já concluídas.

Paraontologia da desordem

O estatuto ontológico fixado em sua homogeneidade, linearidade e binarismo efetua-se junto com os processos históricos e consolidações metafísicas como tijolos na estrutura da ordem social. Isso corresponde dizer que todos os critérios daquilo que se entende como pensamento funcional racional estão estruturalmente conectados aos modelos teleológicos e esses mesmos modelos ignoram todas as narrativas sobre a humanidade quando o componente racial é implicado criticamente. O filósofo estadunidense Nahum Chandler teoriza a figura da pessoa negra tanto como uma figura “histórica” quanto como uma não figura, uma negatividade estrutural na relação com os atributos da humanidade. A figura da pessoa negra desconfigura a harmonia da racionalidade pois sua diferenciação não encontra pressupostos racionais biológicos para sua efetivação. Para aprofundar sua devastação estrutural Chandler desenvolve o não-conceito de Paraontologia para ilustrar a dimensão paralela na qual a experiência negra e a relação das pessoas negras com a realidade se desenvolve. Segundo Marquis Bey a respeito de Chandler, sua paraontologia refere-se ao afrouxamento dos conceitos, a um adiamento dos significados, uma indefinição que solicita uma elaboração perene, uma reconfiguração generativa que é solicitada a cada esquina, em cada ambiente, a todo momento, como uma coreografia improvisada que está sempre quase a se compor e

⁶ Tradução do autor.

que se decompõe a cada estruturação. Há uma impossibilidade de uma regulação absoluta dos efeitos e dos resultados dessas relações pois a imagem que se projeta é escura demais, por mais clareza que se solicite.

...é transmitida em Chandler uma noção de uma paraontologia que funciona como um conceito crítico que se fragmenta e se desfaz. Com isso, permite a reescrita das narrativas e das próprias condições de compreensão do presente como tal. É importante ressaltar que o objetivo não é criar uma ontologia diferente e alternativa. A paraontologia não é uma busca por novas categorias, como se a categorização fosse um processo neutro. Não é; a categorização é um mecanismo de ontologia, um aparato de circunscrição. O que o paraontológico sugere é uma dissolução. (...) e deseja “fazer tremer” qualquer tipo de “compromissos sedimentados” que mantenham em lugar (BEY, 2020, p.13)⁷

A paraontologia ativa uma mutabilidade ininterrupta que é parte das estratégias éticas e estéticas negras. Uma dessencialização que se dá na condição de inventar a própria realidade com aquilo que a realidade lhe nega, inclusive a nível subjetivo. Como aponta Bey, o prefixo para- possui uma ambiguidade essencial em seus significados. Ao mesmo tempo em sinaliza algo que está ao lado, transiente, próximo ou justaposto (paralelo, paradoxo, paratexto, parataxe, etc) também carrega um sentido de interrupção, de interdição, (paralisia, para-choque, paramento, paraplegia, etc). Ela se manifesta então para suprir o regime de alteridade que inexistente nas relações raciais. Para Chandler a paraontologia é ante-categórica e corresponde a um projeto que visa dessedimentar a estrutura ontológica e suas ficções de sentido. Todas as compreensões sobre o real são imparciais, ou nas palavras de Moten e Harney, tudo está incompleto, por mais que o racionalismo cartesiano sonhe os essenciais da consciência universal. Nas palavras de Bey, a intelectualidade negra diaspórica desestabilizou as categorizações raciais ao promover a

destruição da base da pureza racial em todas as suas formas, ao serviço da afirmação de improvisações deiscientes e não excludentes do ser coletivo. A “paraontologia” da negritude é a constante fuga da negritude da fixidez da ontologia racial que estrutura a supremacia branca (BEY, 2020, p.19)⁸.

A ruptura generativa é então outra das estratégias fundantes dessa paraontologia da desordem. É como os Afropessimistas costumam elaborar a condição subhumana dos herdeiros dos escravizados na diáspora, a condição de se permitir ser abraçado e elaborado pela desordem, por uma total incoerência existencial e habitar o vácuo da relacionalidade, o que dota as pessoas escravizadas na racialidade em alguns momentos de uma invisibilidade total, como o personagem de Ralph Ellison em o Homem Invisível, e em outras de uma

⁷ Tradução do autor.

⁸ Tradução do autor.

hipervisibilidade, principalmente nas condições em que a condição negra se torna uma commodity para a assunção de discursos de uma branquitude progressista. Para Frank B. Wilderson a negridade opera no nexo entre o social e o ontológico, entre o histórico e o essencial, é precisamente um entroncamento conceitual sem nenhuma estabilidade ontológica, um processo de elaboração perene. Ela sobra, ela escapa de todas atribuições, transborda e escorre como uma ferida aberta pelas bordas do sentido, em violações e violências gratuitas que são as escadas sobre as quais a modernidade se ergueu, sobre as quais a logística se elaborou através e à partir das organizações escravagistas.

O percurso transatlântico de fibras óticas utiliza-se do mesmo mapa desenhado pelos navios negreiros (GOMES JESUS NETO, 2018, p. 477).

Desta perspectiva paraontológica o indicativo de negridade situa os seres sob seu signo na periferia daquilo que é concebido como ser humano, jurídica, política e economicamente. Paradoxalmente este não lugar, este limite externo, este out, se relaciona com uma dimensão real de entendimento e de pertença no interior das práticas negras radicais como as do grupo Estadunidense The Art Ensemble of Chicago, mas também em fenômenos que de tão tradicionais podemos chamar de clássicos, como as performatividades rituais das culturas Yoruba no Candomblé e nos reizados e congadas das culturas Bantu no Brasil.

O que significa dizer que a pretitude ou a negridade são paraontológicas? Imaginemos uma rua. A rua onde você mora. Muito provavelmente há uma rua paralela à sua. Ambas as ruas fazem parte da mesma geografia, da mesma topologia, sofrem os mesmos fenômenos climáticos, mas não se cruzam em suas paralelas. Não se conectam, justamente por conta dessa topologia, onde há construções cristalizadas que as separam. Paraontologicamente existimos, nós negras e negros, em uma outra dimensão de entendimento que assiste as evoluções da humanidade ontologicamente desassistidos pela estrutura que estabiliza essa experiência como um progresso humano.

A violência enfrentada pelas pessoas negras é uma violência de um universo paralelo. Em resumo, as pessoas negras e as pessoas não negras não existem no mesmo universo ou no mesmo paradigma da violência, não mais que peixes e pássaros que habitam a mesma região no mundo (WILDERSON III, 2021, p.272).

A favela é paraontológica aos bairros burgueses. A senzala é paraontológica à casa grande. Esse deslocamento espaço temporal, essa condição perene de “pé na cozinha”, essa habitação nas Zonas de não Ser, essa expulsão impulsiona a pessoa racializada na busca de seu lugar, na procura de uma identidade comunal e de uma comunidade de ressonância, feita de um habitar de mundos muitas vezes fragmentados e dissonantes entre si.

Vanguarda Sentimental

A vanguarda é da ordem do dispêndio. Sua condição de existência é ser dispensável. Está submetida a um tipo de experimentalismo sacrificial, principalmente se levarmos em consideração a sua terminologia militar original. Como bois de piranha, os movimentos de vanguarda são aríetes abrindo caminhos na relação com os essencialismos e com as tradições (MOTEN, 2023, p. 69). Está implicada com a sua inutilidade ritual, o que dota essa articulação de uma exuberância simbólica. Carregando consigo um ethos de sacrifício ritual enquanto empreitada, a garantia de êxito não está dada aprioristicamente. A vanguarda enquanto conceito não pode ser conservadora uma vez que ela é a lâmina de um bisturi que fura a pele da linguagem fazendo transbordar significados até então não previstos ou imaginados.

A estratégia de exclusão máxima operada pelo ocidente aos povos racializados fez com que cada desaparecimento se configurasse um registro. Uma ressurreição, uma insurreição de magia preta (MOTEN, 2023, p. 69), nas palavras de Moten, para o qual a vanguarda negra não emana apenas um conceito histórico-temporal, mas também um conceito espacial-geográfico ligada ao processo diaspórico disparado pela colonialidade. Um topos geográfico-racial marca as condições de emergência do ideário vanguardista ocidental. Em suas organizações discursivas podemos identificar a reprodução da racialidade como um excedente social, político-econômico, estético e teórico. Cumulativamente, o que fica de fora dessas dimensões especulativas é a diferenciação que o racial imprime através de uma escala de valor epidérmico, ignorando as próprias condições de possibilidade da modernidade, dadas pela violência colonial e regida pelas hegemonias do Norte global. Colonizar é em si uma atividade de vanguarda.

Originalmente a vanguarda euro-americana branca corresponde à materialidade do espaço-tempo da burguesia e sua fruição e imposições estéticas (BURGUER, 2012, p.97). Fazem parte de sofisticados mecanismos simbólicos de diferenciação nos quais operam distinções sociais entre manifestações culturais em um constante debate crítico com as tradições. A vanguarda denuncia um vetor ideológico em seus discursos e se engaja internamente em um desejo progressista, evolucionista e conquistador de novos territórios ou materialidades sensíveis. Dos cerceamentos e interdições impostas pelo mundo colonial e pelo capitalismo contemporâneo às pessoas pretas brotam as condições de possibilidade dessa vanguarda sentimental.

A vanguarda negra é uma vanguarda sentimental pois sua matriz não é uma inteligência formalista ou uma abstração da mecânica criativa da cognição. Sua pulsão sem origem é a

articulação de um erotismo que se manifesta como força vital extrema frente à inevitabilidade da afirmação de si diante da morte social. Esse erotismo é a justa medida entre o violento e o amoroso, o equilíbrio instável que a tensão erótica modula entre amantes. Essa improvisação radical dos corpos num embate entre dança e luta, numa imersão demorada de agressividade e doçura. A vanguarda sentimental negra manifesta a resistência aos estupros, violações e assassinatos das pessoas pretas que são da ordem material da modernidade.

O sentimento que brota dessa vanguarda é atravessado por uma saturação libidinal, mas não só. Habita também nesse quociente sensível uma desordem afetivo-temporal na qual vibram também a desestrutura familiar fixada pela ausência materna. Essa ausência faz implodir a estrutura familiar que dá eixo à subjetividade negra e esse vácuo é preenchido através de uma série de articulações que emulam essas vozes femininas, sejam através de instrumentos ou através de outras vozes masculinas e femininas, vozes muitas vezes andróginas, sem gênero, além dos gêneros binários, vozes paraontológicas. Vozes de anjos e demônios que exorcizam através de gritos e gemidos a pulsão secular de existir sem servir e sem ser subjugada em função de seu fenótipo e/ou gênero. O sentimento que anima essa pulsão criativa é a recusa da formalização de seu excedente, algo que vibra na ordem dos espasmos, incontrolláveis e imprevisíveis. Há sempre algo que sobra fora da forma da formalização que, quer seja o mercado ou a acomodação cultural temporal, tendem a traçar os contornos que serão sempre tensionados e às vezes rompidos, nesse movimento sacrificial e erótico das vanguardas negras.

A manifestação plena dessa relação erótica desfuncional está ocluída e interdita pela ordem produtiva. Nas vanguardas negras, o erótico se deita com o ontológico excitando os sentidos com múltiplos significados, mas não se consuma em plenitude gozoza. O sentimento que anima a Vanguarda Sentimental negra funciona então como um corte sexual, uma preliminar que nunca se completa nem se deixa consumir e vivenciar sem a tensão de juízos exteriores (MOTEN, 2023, p. 62). Essa intimidade que é pública, por força de sua exposição acaba por exibir-se fetichizada muitas vezes em animalização e pornografia, uma vez que a dimensão sublime do erótico, idealizado como tal, pertence a uma dimensão do humano. O erotismo humaniza.

Tudo aquilo que de fato conhecemos está no campo da nossa experiência sensível. O sensível, o sentir, é a categoria analítica primordial. Primeiro sentimos, depois entendemos e pensamos (SODRÉ, 2006, p.199). O conhecimento sensível é mais profundo que as palavras e o conhecer é um sentir no corpo. Na academia, instituição que administra o conhecimento, o sensível sempre foi tradicionalmente descartado em prol de um distanciamento objetificador com a pesquisa. Mas, como sinaliza Muniz Sodré apoiando-se em uma farta tradição filosófica

não hegemônica, indiana, africana e afro-diaspórica, o racional se cristaliza depois do sensível. É por essa razão que a política institucional não é uma dimensão racional, e sim sensível. A crença é secundária em relação ao pensamento, e o pensamento é secundário em relação ao sentir. A verdade é sempre um processo de sedução da sensibilidade pois a satisfação e o entendimento se dão através de um engajamento erótico do corpo, que é o organismo que processa os entendimentos de acordo com aquilo que a sensibilidade traduz em sentido, sem mediação. O arranjo social dominado pelo racionalismo funcional cujo objetivo é nos fazer sentir sempre o mínimo possível para que sejamos produtivas e obedientes, faz também com que saibamos muito pouco sobre nossas reais capacidades e potencialidades sensíveis, algo que é profundamente explorado na dimensão ritual afro-diaspórica.

Na articulação da Vanguarda Sentimental a sensibilidade se comunica diretamente com a intuição como esferas (in)conscientes que funcionam num campo magnético muito próximo do espiritual. Uma dimensão estética, uma outra zona da experiência humana onde o sonho também transita tornando-se disponíveis para além das expectativas da racionalidade. Não é por outra razão que o corpo é o elemento mais temido, combatido e controlado das sociedades ocidentais. O corpo das mulheres em geral e o corpo de homens negros apavora genitalmente o pensamento branco racional pois, dentro desse imaginário, mulheres e negros estão mais distantes do ideal da razão e mais próximos de seus instintos. Daí que machismo e racismo operam como tecnologias fundamentais da organização social racional. Machismo e racismos são fenômenos estéticos e a ética escorre como suor através da estética. O que conhecemos como instituições são mecanismos de contenção e de captura da nossa energia, tempo, potência, organizados como reguladores da experiência social, impondo freios morais dos quais as pessoas na ordem da produtividade se orgulham de ostentar. Existe então um terror social com as dimensões sensíveis da experiência humana. É como se ao vivermos acorrentadas a limitações e pequenas dosagens de intensidades estivéssemos mais próximos da racionalidade, que é entendida como oposta à sensibilidade.

Sentimentos são aspectos que estão além do bem e do mal. Se associarmos os sentimentos com os venenos, a depender da dosagem podemos adoecer ou nos curar. Daí que é fundamental o papel da experimentação e da vivência na maturação de ideias e sensações, dimensões criativas potenciais da Vanguarda Sentimental negra. A relação de bem e mal, moralizada através do recurso da culpa, do erro e do castigo tão bem ensinados pelo projeto filosófico racional cristão, são os principais freios da experimentação. A dança e a mobilidade corporal servem então nas criatividades negras como tecnologias de acesso às nossas próprias energias vitais. O equilíbrio entre o sentir e o pensar é movediço. Cair, esbarrar,

trombar, derrubar, ser derrubada/o, escorregar, apoiar-se em alguém, todas essas instabilidades corporais fazem parte da experiência sensível das relações maturadas hapticamente nos porões dos navios negreiros. Tudo está incompleto e nada é fixo. Quanto mais fixas, ideias e sentimentos, menos estáveis serão os fluxos e as virtualidades, menor será a capacidade de modificar-se, movimentar energias e inventar mundos. Não há dialética no sentir. Não há síntese possível fora das aparências e das estruturas binárias de pensamento. A estabilidade no sentir é sempre aparente. O sensível entendido como modo de pensar exigirá sempre uma predisposição à instabilidade e a experimentação como recursos criativos. As tensões entre a personalidade e a subjetividade na total posse de si ocorrem tradicionalmente nas performances negras. A performance historicamente representa o momento atual de total autonomia de si e nesse processo vibra uma dinâmica humana na qual nem identidade nem essência reduzem a experiência do ser, e sim um fluxo de movimento entre essas duas polaridades.

(In)Conclusão

No Harlem Cultural Festival de 1969 registrado no documentário *The Summer of Soul* nos Estados Unidos, Nina Simone provocou a audiência recitando de forma visceral o poema “Are You Ready” de David Nelson, membro do seminal grupo estadunidense de spoken word *The Last Poets*. O poema entre outras solicitações pergunta:

Você está pronta/o para fazer o que for necessário?

Para matar se for necessário?

Sua mente e seu corpo estão prontos?

Você está pronta/o para criar sua própria realidade?

Para esmagar dores brancas?

Você está pronta/o para queimar edifícios?

Você está pronta/o para mergulhar e transformar a si mesma/o
em uma verdadeira pessoa negra?

As performances afro-diaspóricas operam uma transferência de uma exterioridade fraturada pelo trauma escravagista para matérias físicas, sônicas, verbais e sonoras em um movimento de invaginação espasmódica, fluxo quebrado e ampliado em expansão e simultaneamente interrompido num processo de conexões e frustrações que geram síncope e dinamizam a auralidade negra. Indicam a busca de conexão com uma origem materialmente indisponível e que à revelia disto, pode ser fabulada e imaginada na tentativa de restaurar um parentesco ferido, uma orfandade materna e afetividades interditas na condição de morte social do ser enquanto mercadoria. Nesta dimensão ritual, práticas de êxtase através de processos sonoros e musicais são contingentes máximos da estase temporal estruturada pelo fluxo livre

de energias dentro de um esquema mutável, engendrado no agora e por isso mesmo aberto ao acaso e à diferença no interior da repetição. Não há no interior da maioria destas práticas um desejo de cânone ou de imutabilidade das obras, o que afasta estas criações de toda e qualquer pulsão de se fixar na temporalidade de modo estanque. A sua fixação se dá através do movimento, da repetição cíclica que reinventa, reimagina, reincorpora e atualiza seus aspectos mutáveis no interior de uma estrutura viva.

As artes negras promovem sistemas semióticos integrados e integradores, onde qualquer captura ou registro que sejam feitos do fenômeno ficará aquém da experiência concreta da materialidade performática. Podemos comparar a gravação de uma escola de samba com a de uma orquestra sinfônica para exemplificar algumas dessas diferenças. Enquanto numa gravação de uma sinfônica você simula a condição de espectador sentado em um ponto fixo na sala de concerto que por si já isola os sons externos em sua ambiência, numa gravação de um desfile de escola de samba as condições não só de escuta, mas de presença são completamente outras. Mesmo assistindo um desfile desde as arquibancadas há uma polifonia que se faz presente na experiência. Presencialmente, o som da bateria por exemplo, vem num crescendo, num fade in espacial na medida em que a bateria da escola vai se aproximando do ponto da arquibancada onde você está. Há um multiverso visual e sinestésico sendo performado com estímulos para todos os sentidos. Do ponto de escuta, se na sala de concerto o envelope sonoro arquitetônico garante focos auditivos mais controlados na atenção da pessoa espectadora, na rua, no contexto de um desfile, a urbe, as construções do entorno, as massas humanas e a própria cidade tornam-se todas juntas uma grande caixa acústica mutável e pulsante, junto do fenômeno performático. A intersemiose faz das experiências estéticas negras um plano de total experimentação estética e imersão psicofísica, de modo que inclusive, nas artes clássicas negras e afro-diaspóricas não faz sentido separar as expressões performáticas em escolas individuais como canto, dança, poema e música, pois o seu todo constitui uma forma de práxis elementar epistêmica.

Operando muitas vezes através da rematerialização do valor subtraído pela violência racial, a performance sonora negra ativa processos de transubstanciação catártica de traumas, sofrimentos e dores, através de múltiplos processos poéticos nos quais letra, interpretação, timbre e abordagem dão sentido estético para a experiência racializada. Invaginação penetrada e penetrante que desliza ao mesmo tempo para dentro e para fora de si, em proto linguagens contaminantes e impuras. A vibração de um espectro saturado e multifônico, multi-crômico, politicamente erótico em rota de colisão com as grades formais que estruturam as epistemologias do ocidente. Por não poder ser contido o fenômeno é sublimado, encaixotado, reduzido, recondicionado pela indústria cultural branca que lucra fartamente com as

expressões negras e, no entanto, assim mesmo essas expressões e linguagens escapam e escorrem através de seus excessos, voltando-se invaginativamente para o útero perdido no porão do navio negreiro. Lócus de submersão abissal que Moten e Harney desenham quase como o mito de origem de uma conexão sensível que só pôde surgir do trauma da travessia nos tumbeiros, mas que de algum modo ecoam um repertório maravilhoso e inaudito, comunal e familiar, para o qual se orienta essa fenomenologia performática negra.

São esses os possíveis pilares de uma Vanguarda Sentimental Negra rascunhada poética e filosoficamente por Fred Moten em diálogo com seus contemporâneos e contemporâneas. Um conjunto de interdições que ao invés de se organizarem reativamente dentro de um regime dialético, se orientam propositivamente e generativamente respondendo a um desejo pulsional de invenção de si.

Referências

- BEY, Marquis. *The Problem of the Negro as a Problem for Gender University of Minnesota Press (Forerunners Series)*. Disponível em <https://transreads.org/wp-content/uploads/2021/07/2021-07-28_6101ef77b7112_Bey20-TheProblemoftheNegroasaProblem.pdf>. Acesso em 07 de abril de 2024.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. 1. ed. São Paulo. Cosac Naify, 2012.
- BUTLER, Octavia. *Kindred - Laços de Sangue*. 1. ed. São Paulo. Ed Morro Branco, 2020.
- ELLISON, Ralph. *Homem Invisível*. 2.ed. São Paulo. Ed. José Olímpio, 2020.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Mascaras Brancas*. 1. ed. Editora Edufba. Salvador, 2008.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *O Evento Racial ou aquilo que acontece sem o tempo*. (2016). Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6841364/mod_resource/content/1/eventoracial.pdf>. Acesso em 02 fev. 2023.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. (2016). *À brasileira: racialidade e a escrita À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo de um desejo destrutivo*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14 (1): 61-83. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ref/a/Zndg38BfjjQ6PS9rp9LjYFH/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em 11 de fev. de 2021.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *Luz Negra*. (2019). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-47X_7XJnOU>. Acesso em 25 fev. 2022.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. Casa do Povo. São Paulo, 2019.
- GADELHA, J.J. (2020) *Habitar A Escuridão: Materialidades Negras, O Olho E A Quebra*. *Revista Concinnitas*, 21(39), 127-152. Disponível em <<https://doi.org/10.12957/concinnitas.2020.49593>>. Acesso em 12 dez. 2023.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro.- Modernidade e dupla consciência*1.ed. Editora 34, São Paulo/Rio de Janeiro, 2001.
- GOMES DE JESUS NETO, A. (2018) *Do tráfico de escravos à internet: rotas sul-atlânticas, integração territorial e a nascente geografia dos cabos submarinos*. *Boletim Goiano de Geografia*, Goiânia, v. 38, n. 3, p. 473-490. DOI: 10.5216/bgg.v38i3.56347. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/56347>>. Acesso em 3 maio. 2024.

- HARNEY, Stephano; MOTEN, Fred. (2003) Los abajocomunes. Disponível em <https://transversal.at/media/AComunes_WEB_pags.pdf> Acesso em 23 de abril de 2022.
- HARNEY, Stephano; MOTEN, Fred. Tudo Incompleto. 1.ed. São Paulo. GLAC editora, 2023.
- HARTMAN, Saidiya. (2023) Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteen-Century America. <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=4968076&forceview=1>>. Acesso em 05 maio. 2024.
- LENNON, John e ONO, Yoko - Woman is a nigger of the world Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=j5RuCEhHcG4>>. Acesso em 05 maio. 2024.
- MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória. 2. ed. Perspectiva, São Paulo, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. (2003). Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>> Acesso em 12 de maio. 2024.
- MOTEN, Fred, Ser Prete ou Ser Nada in Pensamento Negro Radical. Antologia de Ensaios. 1.ed. São Paulo. Crocodilo Edições, N-1 Edições, 2021.
- MOTEN, Fred, (2020). A Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester. Revista Eco-Pós, 23(1), 14–43. <<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i1.27542>>. Acesso em 28 maio. 2022
- MOTEN, Fred, Na Quebra. A Estética da Tradição Radical Preta. Crocodilo, N-1 Edições. São Paulo, 2023.
- NOGUEIRA, Isildinha Baptista. A Cor do Inconsciente - Significações do Corpo Negro. 1. ed. São Paulo. Perspectiva, 2021.
- QUESTLOVE THOMPSON, Ahmir. Summer of Soul (...Or, When the Revolution Could Not Be Televised). Documentário. 2021.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. (2012) Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5803024/mod_resource/content/1/schucman_corrigida.pdf>. Acesso em 18 de set. 2021.
- SODRE, Muniz. Pensar Nagô. 2. ed. Ed Vozes. Petrópolis, 2017.
- SODRE, Muniz. Estratégias Sensíveis. 1. ed. Ed Vozes. Petrópolis, 2006..
- SODRE, Muniz. A dança como Vetor da Alegria. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4&t=10s>>. Acesso em 05 maio. 2024.
- SPELLERS, Hortense J. Bebê da Mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. in Pensamento Negro Radical. Antologia de Ensaios. 1.ed. Crocodilo Edições, N-1 Edições, São Paulo, 2021.
- WILDERSON III, Frank B. Afropessimismo. 1. ed. Todavia. São Paulo, 2021.

Meditação e fúria: o *free jazz* diante das perspectivas políticas antirracistas dos primeiros anos da década de 60 e sua “virada ao gueto”

Caio Francisco Azevedo Souza
Universidade de São Paulo (USP)
caio.f.azev@gmail.com

Resumo: Nos anos 60, os Estados Unidos da América ainda se encontravam sob um regime racial segregacionista que obliterava as possibilidades reais de inserção da parcela negra da população em suas dinâmicas política, econômica e social, precipuamente com um escalonamento da violência de cariz racista tanto no Sul quanto no Norte. Nesse contexto, as figuras de Martin Luther King Jr. e Malcolm X ganham bastante proeminência enquanto principais líderes políticos dessa população historicamente vilipendiada e excluída. Malcolm X, especialmente, defendia uma ideia bastante original de emancipação negra, preconizando como um de seus fatores fulcrais o florescimento de uma cultura negra revolucionária, dando especial destaque para a realidade racial dos centros urbanos. Contemporâneo a tais debates, o *free jazz* irrompe, a nosso ver, como uma das principais ramificações espontâneas da ideia de Malcolm por meio de uma insurreição sonora que, ao mesmo tempo em que buscava reinventar-se a partir da tradição aural afro-americana, pretendia aproximar-se da realidade dos guetos urbanos; *locus* privilegiado das tensões raciais que escalonavam vertiginosamente, muitas vezes resultando no reforço da violência racista pelas próprias autoridades governamentais. Como pretendemos demonstrar, é através do encontro entre o *free jazz* e a conjuntura racial dos guetos que um engajamento mais profundo dos músicos com uma estética revolucionária ganha forma, se inscrevendo, assim, como um dos mais importantes episódios da imbricação entre estética e política no século XX.

Palavras-chave: Direitos Civis, Antirracismo, Free Jazz, Emancipação Negra, Estética.

Meditation and fury: free jazz in the face of the anti-racist political perspectives of the early 1960's and its “turn to the ghetto”

Abstract: In the 1960s, the United States of America was still under a segregationist racial regime that obliterated the real possibilities for the black part of the population to be included in its political, economic, and social dynamics, especially with an escalation of racist violence in both the South and the North. In this context, the figures of Martin Luther King Jr. and Malcolm X gained a lot of prominence as the main political leaders of this historically vilified and excluded population. Malcolm X, in particular,

defended a very original idea of black emancipation, advocating as one of its central factors the flourishing of a revolutionary black culture, with special emphasis on the racial reality of urban centers. Contemporary to these debates, free jazz emerged, as we shall argue, as one of the main spontaneous offshoots of Malcolm's idea through a sonic insurrection that, while seeking to reinvent itself based on the African-American aural tradition, aimed to get closer to the reality of the urban ghettos; the privileged locus of racial tensions that escalated vertiginously, often resulting in the reinforcement of racist violence by the government authorities themselves. As we intend to show, it was through the encounter between free jazz and the racial situation in the ghettos that the musicians' deeper engagement with a revolutionary aesthetic took shape, thus becoming one of the most important episodes in the intertwining of aesthetics and politics in the 20th century.

Keywords: Civil rights, anti-racism, free jazz, black emancipation, revolution, aesthetics, politics

Preâmbulo: escuta crítica, tarefa histórica e crepitares estético-políticos

Não se pode mais negar que nos últimos anos os estudos voltados para as performances negras, urdidas da relação que se estabelece entre a força dos elementos diaspóricos e o paradigma cultural hegemônico da modernidade, têm ganhado volume e capilaridade no Brasil. As pesquisas em torno do *free jazz*, importante expressão dentro desse movimento, irrompem pouco a pouco com novo fôlego, motivadas principalmente por uma nova leva de traduções de autoras e autores fundamentais, tanto do campo da história e cultura sonoras, quanto do alargamento dos estudos em estrita correspondência com uma modulação da crítica cultural mais atenta aos fenômenos que percorrem o que Robin Kelley definira como “margens de luta” (KELLEY, 2002).

Nomes como Amiri Baraka, Patricia Hill Collins, Fred Moten, entre outros que, de alguma maneira, tomam o jazz como ponto de partida para seus argumentos, ou os articulam em dinâmica dialógica com ele, já não provocam mais tanto estranhamento e popularizam-se à medida em que novas possibilidades de interlocução com a experiência estética radical afrocentrada brasileira se mostram não só possíveis como imprescindíveis para uma compreensão mais global (ou transatlântica, se pensarmos com Paul Gilroy) do papel da contracultura na modernidade. Antônio Carlos Araújo Júnior, importante nome dentro desse contexto de abertura para novos diálogos no campo dos estudos culturais com forte influência da tradição dos *Black Studies* e da *Black Music*, salientou perspicazmente em um artigo recém-publicado¹ (salutar para as investigações empreendidas neste trabalho) que se trata realmente de *um novo momento do jazz afro-brasileiro*, simultaneamente no campo de sua práxis e das pesquisas teóricas que lhe concernem.

Este trabalho² tem como um de seus objetivos centrais contribuir de alguma forma para esse novo momento a partir do qual engendram-se novos debates, que ocorrem, sobretudo no campo historiográfico, é preciso sublinhar, através de novas aberturas epistemológicas e metodológicas que possibilitem uma investigação sobre a performance na música gravada³.

¹ JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. It's Nation Time! Jazz, Raça e Política nos Escritos de Frantz Fanon e Amiri Baraka (1950-1970). Revista História USP, nº 183, 2024.

² O presente artigo corresponde a uma versão ampliada e revisada de um dos tópicos da minha Dissertação de Mestrado em História Social (USP), que versa sobre as relações entre o Free Jazz e as lutas antirracistas nos Estados Unidos da América durante as décadas de 60 e 70.

³ Ruiz, Renan Branco. "O novo rumo para música popular": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980). 2023. 485p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2023.

Esta, entendida a partir da concatenação entre uma *audição crítica*, ou engajada, do material sonoro, a investigação sobre suas condições materiais e ideológicas de realização e, finalmente, os aportes fornecidos pelo material crítico e gráfico dos encartes de discos (*liner notes*), CD's, etc. Nesse sentido, filiamo-nos à concepção de Jonathan Sterne, segundo o qual *o som deve ser compreendido enquanto fenômeno a ser investigado também como experiência de determinações e contornos histórico-concretos*. Por conseguinte, som, audição e escuta são elementos inelutáveis para a compreensão da vida cultural da modernidade e fundamentais para as modernas formas de conhecimento, cultura e organização social.⁴ Essas são premissas que guiam todo nosso trabalho.

Muitos desafios se colocam partir dessas proposições. Nutrimos a hipótese, todavia, de que não só ao musicólogo cabe a tarefa de tratar, com rigor científico e conceitual, a linguagem musical, cabendo também ao historiador, ao filósofo, ao cientista social, ao antropólogo (e a lista alarga-se no horizonte), estabelecer critérios de investigação de fenômenos complexos, de profunda implicação política e cultural, entrançados com o material musical. Tentaremos nos ater a esse prisma para tratar da música e do universo subjacente aos primeiros anos de florescimento do *free jazz* em solo americano, relacionando-o com o intumescimento de perspectivas radicais no campo político, cotejando dialeticamente o político com o estético.

Nosso objetivo não reside na *demonstração* de um certo determinismo entre ambos, tampouco pretendemos nos ater à tarefa de desvelar e evidenciar coincidências cronológicas, como se a cultura incorporasse por ricochete ou automaticamente as demais transformações em outros campos sociais. Para ser mais preciso, como se as transformações aportadas pelo *free jazz* fossem mero revérbero da efervescência política dos anos 60, e suas contribuições, contradições, desvios, impulsos e exiguidades, não passassem de decalques sonoros da produção da vida social.

E aqui duas contribuições de Raymond Williams são metodologicamente indispensáveis. Em primeiro lugar, o afastamento de uma interpretação teórica da cultura que pressuponha uma base (econômica) determinante à qual corresponderia uma superestrutura determinada. E em segundo, a adesão ao seu conceito de “mediação” (nas palavras do próprio autor um “algo mais” do que mero reflexo ou reprodução) para investigar tanto os processos dinâmicos da base quanto as suas implicações nos fenômenos de performance cultural; para nós, importando a performance afro-sônica atinente ao *free jazz* em sua aproximação com os

⁴ BESSA, Virginia de Almeida; LIMA, Giuliana Souza de; PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *O passado audível: origens culturais da reprodução sonora*. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 7, 2020.

dilemas sociais tensionados pelos desencadeamentos do capitalismo racial nos guetos urbanos nos primeiros anos da década de 60.

Por essa razão, fiz a escolha por uma divisão em quatro tópicos, além desta introdução e das considerações finais. O leitor perceberá que há temas comuns atravessando todos eles. Sua repetição (à qual tentamos evitar ao máximo, buscando sempre trazer novos elementos para dentro da estrutura argumentativa) se dá sobretudo por serem pilares conceituais do trabalho. Nesse sentido, conceitos como o de *capitalismo racial*, cunhado por Cedric Robinson, *colonização cultural*, como pensada sobretudo por Frantz Fanon e Leroi Jones, *guetização*, enquanto fenômeno urbano estadunidense de particular compreensão para entender as implicações entre contracultura e tensão racial nos EUA, assim como a ideia de *tradição aural*, que sustenta a nossa hipótese de compreensão de fenômenos histórico-concretos a partir da escuta e, finalmente, a ideia de *performance negra radical*, aparecem como *forças* orientando toda a pesquisa.

O primeiro tópico se ocupa de uma recuperação do contexto histórico das lutas raciais do final dos anos 50 e início dos anos 60, com particular enfoque no dilema entre as táticas a serem adotadas pelos movimentos antirracistas. Partimos do debate paradigmático entre violência e não violência, sustentados, respectivamente, pelos dois grandes líderes políticos da época, Malcolm X e Martin Luther King Jr., para adentrarmos a discussão mais concernente ao papel da cultura negra no âmbito das lutas por dessegregação e emancipação da população negra.

No segundo tópico essas duas táticas e as múltiplas contradições e impasses por elas suscitados são metaforizados nas *ideias sonoras* de meditação e fúria, nas quais estão implícitas formas de interpretar (escutar criticamente)⁵ o material do *free jazz* produzido à época. Tentamos pensar sobretudo de que modo nos primeiros anos de construção e experimentação em torno dessa performance afro-sônica surgem mediações importantes entre as posições políticas de cariz mais radical, sustentadas principalmente por Malcolm X, voltadas aos problemas concretos dos guetos do norte do país, assim como o desvelar de uma nova *atitude*, por parte dos músicos do *free jazz*, mais sensível a tais problemas e que se manifesta de diferentes e complexas maneiras.

Dentre elas, nos concentraremos precipuamente: a) no aspecto da recuperação historiográfica da performance negra, operada pelo *free jazz*, com destaque para a tradição aural do *negro speech*, que tratamos, a partir de Fred Moten, como *idioma* (abordados ainda no segundo tópico); b) na adoção de uma posição mais verbal e insurreta dos músicos,

⁵ Por essa razão há uma discografia após as referências bibliográficas. Sua escuta crítica é imprescindível para a compreensão das ideias trabalhadas ao longo deste artigo.

sobretudo à medida em que passam a ser calados e ridicularizados pela crítica branca. Isto é, a medida em que a violência institucional intenta suprimir suas potencialidades expressivas; c) na inflexão do conteúdo musical do *free jazz* e a consequente adoção pelos artistas de uma radicalidade sonora, concomitante à acentuação da radicalidade política, que busca evadir-se todo e qualquer controle (seja ele interno ou externo) exercido sobre as possibilidades de experimentação e experimentalismos partindo dessa música (sendo os pontos “b” e “c” objetos do terceiro tópico).

Qual som para a revolta? Entre o bélico e o pacífico, o ensejo por uma radicalidade estética negra

No dia 23 novembro de 1965, o saxofonista John Coltrane, premiado pela renomada revista *Down Beat* um ano antes nas categorias artista do ano e disco do ano com o emblemático *A Love Supreme* (1964), registra em estúdio o álbum *Meditations*. O disco seria mais um episódio divisor de águas na carreira de Coltrane⁶, desta vez por sua aberta aproximação com a transgressão sonora que caracterizava aquele movimento incipiente de músicos que decidiam explorar os limites da experimentação e da liberdade de criação, chamado *free jazz*. Este disco de Coltrane, mais do que um símbolo da assunção de uma nova etapa em seu percurso musical, guarda, todavia, algo de muito interessante e revelador para melhor compreendermos – seguindo a sugestão do também saxofonista Archie Shepp segundo o qual “assim que você escuta Coltrane, você percebe que ele nos fala da vida dos negros”⁷ – de que maneira as turbulências políticas engendradas precipuamente pelos conflitos raciais em todo o território norte americano ecoavam nos processos criativos da época.

Isto porque *Meditations* nos parece epitomizar o paradoxo que cindia grande parte dos movimentos que se colocavam na dianteira das lutas antirracistas dos primeiros anos da década de 60. Pois, se por um lado o título do álbum e das músicas parecem se concentrar numa elegia à espiritualidade afro-americana (a primeira faixa é intitulada “The Father and the Son and the Holy Ghost”, a segunda “Compassion”, a terceira “Love” e a última “Serenity”), isto é, numa espécie de chamado para a resistência serena e para a esperança, o som que se escuta é inteiramente contrastante com mensagem de contornos pacifistas que se quer

⁶ Para um panorama biográfico e crítico completo e conciso, que articula o político do estético de Coltrane, ver: PIMENTA, André Céspedes. *A Love Supreme: Jazz e Contracultura em John Coltrane*. 158 p. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) da UNESP, 2023.

⁷ *Jazz Magazine*, nº 145, agosto de 1967, p.75.

passar: Coltrane nos oferece uma performance agressiva, colérica e em muitos aspectos catártica, como um expurgo doloroso que se mediatiza através de seu saxofone, apostando em estridentes *staccatos* monossilábicos, e trazendo à tona reminiscências dos lamentos do blues, signos responsivos à condição ultrajante do negro,⁸ tão bem incorporados por artistas dessa nova abordagem jazzística, como Ornette Coleman e Albert Ayler (que no mesmo ano lançaria seu *Spiritual Unity*, outro registro representativo das novas direções que o *free jazz* assumia a partir de um manifesto rompimento com a “agradabilidade” do som).

Assim como *Meditations* de Coltrane, os debates políticos da época calcavam-se cada vez mais nas antinomias entre serenidade e espiritualidade, de um lado, e a depuração das consequências de uma realidade de obsedante violência que caracteriza a experiência existencial do negro norte americano, de outro, cristalizadas em dois diferentes discursos a respeito da questão leninista que se coloca sempre diante dos momentos de ruptura e sublevação social: “que fazer?”. Ou, se colocarmos de outra maneira, de que forma deveriam agir os negros diante de uma conjuntura de repressão e brutalidade direcionada à sua negação enquanto sujeitos de direitos?

As respostas pareciam encaminhar-se em duas direções, atreladas sobremaneira a duas estratégias políticas em muito apartadas: a escolha pela violência ou pela não-violência. Esta, inevitavelmente atribuída à figura de Martin Luther King Jr. a às ações de organizações como a SCLC e a SNCC que haviam se mostrado eficientes como no caso dos boicotes aos ônibus de Montgomery e dos *sit-ins*⁹, espalhando-se volumosamente pelo Sul. Aquela, por conseguinte, pouco a pouco atrelada aos discursos e táticas de organizações como a Nação do Islã (NOI), cuja popularidade¹⁰ se intumescia cada vez mais, principalmente a partir da figura de Malcolm X, orador persuasivo e um dos principais disseminadores das ideias da NOI, que ganhavam cada vez mais adeptos à medida em que os negros continuavam a ser cruelmente vitimados pela institucionalizada realidade racista estadunidense.

Ou seja, entre o apelo à ética de fundo cristão, próprio do discurso de Luther King refletido nos títulos das músicas de Coltrane, e o chamado à resposta também violenta diante da violência racista, evidente na fúria sonora destas mesmas músicas, residia um grande

⁸ Como nos informa o crítico e escrito A.B. Spellman, um dos principais nomes do Black Arts Movement dos anos 60, “a man like Coltrane was playing about something consciously black, no matter how abstract his formulation may be”. Citado em: ANDERSON, Iain. *This is Our Music: Free Jazz, the Sixties and American Culture*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2007. p. 114.

⁹ Para a análise de um material historiográfico aural dependente, para sua devida interpretação, de uma forma de escuta específica, associada ao contexto político, cultural e racial norte-americano e mundial, ouvir: MAX ROACH; ABBEY LINCOLN. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Candid, 1961. Disco de Vinil (CJM 8002).

¹⁰ Cf. GARDEL, Mattias. *In the name of Elijah Muhammad: Louis Farrakhan and the Nation of Islam*. Nova Iorque: Durham, 1996.

imbróglio que se colocava como empecilho para uma articulação mais coordenada e arranjada das ações dos movimentos que resistiam a ela.

Desde as suas primeiras ações diretas, ainda na metade da década de 50, e seu respectivo içamento à figura principal de liderança do movimento pelos direitos civis, Martin Luther King apostaria numa estratégia de resistência à resposta violenta aos ataques sofridos seja pela repressão policial, seja pelos próprios supremacistas brancos que tentavam desarticular e enfraquecer os movimentos negros. Para King, que se inspirava principalmente nas ações de Mohandas K. Ghandi, na filosofia de Walter Rauschenbusch e nas ideias de desobediência civil de Thoreau, a violência era “both impactical and immoral” (KING JR., 2003, p.17) e deveria ser evitada a qualquer custo, sobretudo para a preservação de uma imagem pacífica dos negros – historicamente reduzidos a caricaturas racistas que os pintavam como irracionais e agressivos –, mas também para desnudar quem eram os verdadeiros provocadores da violência, revelando assim sua desproporção.

Essa tática obterá particular êxito em dois episódios dos primeiros anos da década de 60: primeiro com os “viajantes pela liberdade” [*freedom riders*], em sua maioria estudantes que, com o patrocínio do CORE (Congress of Racial Equality)¹¹ – para quem o trompetista Freddie Hubbard comporia uma comovente canção chamada “The Core”, presente no álbum *Free for All*, de Art Blakey – e da SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), organizavam viagens em ônibus inter-raciais pelo Sul do país questionando a permanência da segregação nos transportes públicos e em todas as outras esferas da vida social do negro. Segundo, com as famosas Campanhas de Birmingham de 1963, que consistiram numa série de demonstrações de massa organizadas pela SCLC (Southern Christian Leadership Conference), sob liderança de King, James Bevel e Fred Shuttlesworth. O objetivo dessas demonstrações de massa era atrair a atenção das autoridades e dos veículos de mídia para a realidade da “cidade mais racista dos Estados Unidos” (KING JR., 2018, p. 66), que muito dizia sobre a realidade racial nacional como um todo.

Em ambos os casos as reações violentas dos racistas deram razão à estratégia de King e funcionaram como catalizadores para a tomada de ações concretas pelas autoridades públicas para dirimir, ao menos a nível legal, a segregação no Sul. Em uma das principais

¹¹ Inúmeros músicos associados ao *free jazz* (mas não somente) tiveram um papel importante na difusão das principais ideias do CORE e se engajaram profundamente com o movimento. O historiador e crítico do jazz Howard Mandel destaca dois significativos concertos por ele organizados com o objetivo de angariar fundos para a realização de suas ações políticas. Esses concertos ocorreram em 20 e 27 de outubro de 1963 no emblemático Five Spot Café em Nova Iorque, e foram fundamentais para uma aproximação mais orgânica entre os músicos de jazz e o Movimento Pelos Direitos Civis. Entre os músicos estavam o clarinetista e flautista Eric Dolphy, os pianistas Bill Evans e Paul Bley, o baterista Joe Chambers, o baixista Henry Grimes, a vocalista Sheila Jordan, o guitarrista Kenny Burrell, entre outros. O programa completo de ambos os concertos pode ser consultado em: <https://www.artsjournal.com/jazzbeyondjazz/COREBenefitProgramFiveSpotOct1963-2.pdf>

viagens dos *freedom riders* – que seriam homenageados por um dos principais bateristas de jazz, Art Blakey, no título de seu álbum lançado em 1961, *The Freedom Rider* – indo de Birmingham para Montgomery, o pequeno grupo que estava no ônibus fora atacado por uma multidão de 100 supremacistas que logo cresceu para a casa dos milhares. Aos gritos de “get those niggers”, a multidão racista munida de barras de metal, tacos de baseball, pedaços de pau, facas e os próprios punhos, perseguiu e agrediu os ocupantes do ônibus, além dos fotógrafos que estavam presentes para registrar a ação, quebrando seus equipamentos (LOORY, 1961).

A confusão continuou por cerca de duas horas e só terminou com a intervenção da polícia local dispersando os agressores com gás lacrimogêneo. O saldo final do episódio foi de vinte e duas pessoas gravemente feridas, sendo nove delas brancos colaboracionistas que estavam no ônibus. Outras nove pessoas brancas, desta vez do lado dos racistas, foram presas. As imagens do episódio, que evidenciavam a violência supremacista, tiveram grande circulação, ganhando as principais manchetes dos jornais por todo o país e, conseqüentemente, exercendo um grande peso para a composição de uma imagem menos negativa das iniciativas de resistência negra. Ademais, a despeito das decisões da Suprema Corte em 1946 no caso *Morgan vs. Virginia* e em 1960 no caso *Boyton vs. Virginia*, que declaravam a inconstitucionalidade da segregação nos transportes públicos, fora apenas com a explosão da violência racista e sua respectiva repercussão a nível nacional que a administração do presidente Kennedy decidira intervir e, com apoio do Interstate Commerce Commission (ICC), fez valer a sua devida aplicação.¹²

O mesmo se deu no caso das Campanhas de Birmingham, que articulavam simultaneamente *sit-ins*, boicotes a estabelecimentos que mantinham condutas segregacionistas e protestos nas ruas. Mesmo com as marchas populares sendo conduzidas com extremo pacifismo, sob os cantos de “We Shall Overcome” – uma canção que se tornou rapidamente um dos principais hinos dos protestos não-violentos que se multiplicavam ao Sul dos Estados Unidos – a resposta dos supremacistas e a repressão das forças policiais se deu de maneira desequilibrada e extremamente truculenta. A conduta do departamento de polícia de Birmingham, principalmente, provocaria uma forte reação de indignação nas alas mais “progressistas” do cenário político nacional, desencadeando, por sua vez, turbulências e dissensos entre os grupos conservadores, uma vez que não se podia argumentar diante do indefensável. Sob o comando de Eugene “Bull” Connor, manifesto simpatizante da segregação racial, a polícia atacou duramente os manifestantes, em sua maioria estudantes

¹² CALAIACO, James A. Martin Luther King Jr. and the Paradox of Nonviolent Direct Action. *Phylon*, vol. 47, nº1, 1986. P.20.

universitários, com jatos de água de alta pressão [*fire hoses*], enquanto cães eram soltos na direção de crianças e mulheres que marchavam com a multidão.¹³

As fotografias das cenas de barbárie e explícita violência das autoridades, em especial aquelas registradas por Charles Moore, que viriam a estampar a capa da *Life Magazine*, uma das principais revistas da época, mais uma vez chocaram todo o país e exerceram um peso decisivo para que a situação racial nos Estados Unidos fosse combatida mais veementemente pelos poderes públicos. No ano seguinte o *Civil Rights Bill* fora aprovado e em 1965 o *Voting Rights Act*. Dois documentos legais que, pelo menos em aparência, pareciam sinalizar para um possível fim da desigualdade racial em todo o país.

Não obstante a tática de resistência à resposta violenta aos ataques racistas tenha tido uma série de resultados no que diz respeito à pressão para que as autoridades abandonassem sua passividade, preservada por uma postura de mera observação das tensões raciais que ultrapassavam o insustentável em todo o país, e agissem para fazerem valer as decisões legais e a aprovação de novas leis que garantiriam a igualdade racial, ficava cada vez mais evidente que os racistas não só não estavam dispostos a recuar, como preparariam novas ofensivas para reforçar sua postura de inflexibilidade diante da possibilidade de qualquer medida dessegregadora.

Isso já havia sido previamente afirmado quando organizações supremacistas do Sul publicaram, após a decisão de dessegregação das escolas em 1954 e as ações de Luther King em Montgomery, um documento intitulado *Southern Manifesto*, assinado por 19 senadores e fortemente inspirado no projeto de “massiva resistência” do senador supremacista da Virginia, Harry F. Byrd, no qual defendiam a constitucionalidade da segregação e compravam uma briga judicial pela preservação do sistema separatista. Além disso, cresciam por todo o país os casos de reforço da violência, atrelada às tensões raciais, pelas próprias instituições e órgãos governamentais, a exemplo dos ataques coordenados por Bull Connor em Birmingham, bem como tornavam-cada vez mais comuns denúncias que envolviam prisões ilegais, métodos de tortura e, em muitos casos, assassinatos de investigados cometidos pelos membros do Federal Bureau of Investigation (FBI) e do Departamento de Justiça.¹⁴

¹³ Cf. HOLT, Len. “Eyewitness: the Police Terror at Birmingham”. *National Guardian*, 16 de maio de 1963.

¹⁴ Além, é claro da continuidade da violência perpetrada pelos grupos supremacistas, que deixavam cada vez mais claro que eles não abdicariam de seu uso para constranger a população negra e fomentar nela um clima de medo e terror. Em 15 de setembro de 1963, a Ku Klux Klan explode uma bomba em uma igreja batista em Birmingham, Alabama, vitimando quatro meninas: Denise McNair, de 11 anos e Cynthia Wesley, Carole Robertson e Addie Mae, todas com 14 anos. O crime, apesar de mais uma vez chocar o país, fazia parte de uma série de outros atentados cometidos pela Ku Klux Klan desde seu “ressurgimento” em meados dos anos 50. O saxofonista John Coltrane,

Nesse contexto, paralelamente às organizações que estavam no fronte das lutas legalistas e não-violentas, se fortaleciam aqueles movimentos que se posicionavam diante da realidade racial norte americana com um discurso que pregava o direito da população negra de se defender dos ataques racistas pelos meios que lhe estivessem ao alcance, como é o caso da Nação do Islã (NOI), ativa desde os anos 30, mas que recebia mais e mais adeptos à medida em que a crise racial se acentuava nos anos 60. Com as constantes aparições em debates organizados pelas emissoras de TV ou falas em universidades,¹⁵ Malcolm X se afirmava como principal propagador da ideologia da NOI, que se contrapunha enfaticamente às políticas que eles acusavam de “conciliatórias”, além de destacarem de modo bastante altissonante o fato de que os líderes das principais organizações na luta pela igualdade racial no país eram brancos, como no caso da NAACP. O líder desta organização histórica, Thurgood Marshall, por sua vez, durante uma palestra na Universidade de Princeton acusaria a NOI de ser dirigida por “a bunch of thugs organized from prisons and jails and financed by some Arab group”¹⁶, em clara referência ao fato de sua principal figura, Malcolm X, ter adquirido consciência política durante a década em que esteve preso por conta de um assalto à mão armada.

Malcolm nutria respeito pelas iniciativas não violentas utilizadas até então, mas sentia que elas não seriam o suficiente para fazer os grupos supremacistas recuarem, tampouco para combater o racismo de cariz estrutural que imobilizava os negros nas posições sociais mais subalternizadas, à margem de qualquer possibilidade real de integração. Para ele, a violência não deveria ser um pressuposto primevo para a ação da população negra, mas também não deveria ser recriminada moralmente caso ela fosse desencadeada por uma ação de preservação da própria integridade física diante dos ataques racistas. O foco de seu argumento residia, portanto, na possibilidade de *reação* do negro diante da provocação de seu agressor: “eu sou não-violento com aqueles que também agem de maneira não-violenta comigo. Mas a partir do momento em que alguém se utiliza da violência contra mim, eu me torno um verdadeiro louco e não sou mais responsável por aquilo que eu faço” (MALCOLM X, 2008, p. 127).

Além do mais, Malcolm estava focado em jogar luzes sobre a situação concreta dos negros no Norte do país, cuja situação se desenhava de modo muito diferente à violência explícita

meses mais tarde, tocado pelo horror do atentado, comporia uma música dedicada às vítimas, chamada “Alabama” Uma das poucas manifestações políticas explícitas ao longo da carreira de Coltrane.

¹⁵ Como afirma Kenneth B. Clark, Malcolm X era a personalidade negra mais entrevistada e requisitada do período. Suas aparições em rede nacional, além de sempre atraírem grande audiência, permitiam que os veículos de mídia tivessem conteúdo para os próximos dias a partir de suas falas polêmicas. CLARK, Kenneth B. Malcolm X talks with Kenneth B. Clark. In: *Malcolm X: The Man and His Times*. Nova Iorque: John H. Clarke, 1969. p. 168.

¹⁶ “Black Supremacy Cult in US – How Much of a Threat?”, U.S. News and World Report, 9 de Novembro de 1959.

da cultura de linchamentos do sul. No Norte, as imbricações entre a crise racial e o modo de estruturação da economia capitalista norte americana, dependente da exclusão e da periferização da população negra, se mostravam de maneira muito mais sub-reptícia e complexa. As ações de dessegregação de ônibus intermunicipais e marchas coletivas, por exemplo, pareciam surtir pouco efeito quando os problemas a serem enfrentados eram a erradicação da pobreza extrema nos principais guetos, o incremento avassalador das taxas de desemprego e o recurso quase inevitável aos subempregos entre a população negra dos centros urbanos, o déficit educacional e a falta de escolas suficientes para atender à comunidade negra, além das condições miseráveis de moradia que se combinavam com um massivo boicote à permanência dos negros em determinados locais da cidade, culminando em sua expulsão, na maior parte dos casos de forma violenta. Na visão de Malcolm não havia, nos guetos urbanos, um único momento em que não se pudesse “sentir” a presença da violência.

Como resume o historiador Jeffrey Ogbar, o linchamento, apesar de não confinado ao Sul do país, se tratava de um fenômeno sulista, e “a harsh and brutal form of racism had long confronted blacks in northern cities. There was, for example, widespread supporting for housing restrictions that excluded people of color for living in white areas” (OGBAR, 2005, p. 39). E, caso essas medidas restritivas fossem de alguma forma opostas ou questionadas, uma onda de reações violentas por parte dos proprietários, corretores e polícias locais, se desencadeavam, como ocorreu no caso de Trumbull Park em Chicago, no qual as casas das famílias que se recusaram à cumprir com uma ordem de despejo foram imediatamente bombardeadas. Isso acabava por reafirmar a tese defendida por muitos daqueles que preconizavam o legítimo direito à autodefesa segundo a qual a violência branca era, não só autorizada, como resguardada pelas próprias autoridades. Nas palavras de um dos principais nomes da militância negra dos anos 60, Rap Brown, “violence is accepted in America as long as it’s white folks doing it” (BROWN, 2002, p. 37).

Portanto não é de se espantar que a ênfase dada por Malcolm X aos aspectos pragmáticos e teleológicos da violência para fins de encerrar a práxis racista presente na essência do capitalismo estadunidense, em especial na forma como ele se manifesta nos guetos do norte, tenha encontrado muitos adeptos à medida em que os noticiários eram bombardeados com reportagens sobre as vítimas desse sistema. Além disso, no início dos anos 60 o *Muhammad Speaks* havia se tornado o jornal focado na causa negra de maior circulação em todo o país, com 500.000 cópias vendidas por semana, ultrapassando o Pittsburgh Courier (GARDEL, 1996, p. 66). A partir de um veículo de comunicação estritamente focado em documentar as mazelas da experiência negra diante da derrelição do “sonho americano” que constituiria

desde o início do século XX um ideário apto a justificar, sobretudo na consciência branca, a condição afro-americana, os crimes e a barbárie racista poderiam ser denunciados sem quaisquer concessões. A resposta violenta e insurrecional dos negros deixava de ser debatida do ponto de vista das “alternativas” e passava a ser cada vez mais encarada e abraçada como medida necessária para a subversão da realidade racial norte americana.

No fim das contas Malcolm X acabava por assumir a posição de grande articulador da revolta negra que se constituía no Norte sob outras características histórico-concretas, e *comunicador* de um novo momento psicológico na vida dos negros que os direcionava à *la fois* a uma recusa mais veemente às estratégias legalistas de luta anti-racista e a adoção de uma retórica, uma ação e uma estética que valorizavam a radicalidade política e cultural inerente à tradição negra. Inclusive, para o próprio Malcolm liberação política e liberação cultural, isto é, o desvencilhamento da atividade criativa negra das formas de controle e vilipêndio econômico dos grandes nomes e corporações das indústrias atreladas aos campos artísticos, eram vistos como inextrincáveis; verdadeiro par dialético capaz de levar o negro a se emancipar dos grilhões de uma “América” que advoga pela permanência dos privilégios brancos, de fundo escravista.

Ele via uma potencialidade de expressão da violência também por meio da arte, dando especial atenção ao papel desempenhado pelo músico negro, que seria o grande fator de diferenciação sociocultural entre negros e brancos. Em um discurso de 28 de junho de 1964, proferido durante uma reunião da Organization of Afro-American Unity – organização fundada após o seu rompimento com as estratégias separatistas da Nação do Islã – Malcolm afirma que a música representa para o negro norte americano “o único domínio no qual ele tem plena liberdade para criar”, iluminando, com sua oratória sempre afiada, tocante e explosiva, o papel central que ele desempenhara e desempenha no contexto de uma sociedade segregada, como aquele que pode criar determinadas *linhas de fuga*, espaços possíveis para se exprimir e reavaliar as dores de sua condição neste mundo cindido por uma ideologia econômica racializante. O músico negro – em especial o músico de *jazz* – é aquele, ainda segundo Malcolm, que pode “desenvolver uma filosofia da qual ninguém nunca tenha ouvido falar. Ele pode *inventar uma sociedade*¹⁷, um sistema social, um sistema econômico, um sistema político diferente de tudo que existe ou que jamais existiu sobre a terra. E ele o fará *improvisando*; ele trará qualquer coisa que virá do fundo de sua alma” (MALCOLM X, 1964).

¹⁷ A “invenção” ou “reinvenção” de uma sociedade a partir de uma imaginação radical é um argumento que perpassa boa parte dos movimentos culturais associados à diáspora negra, tendo um lugar privilegiado na performance musical afro-centrada nos Estados Unidos. Para um balanço mais detalhado do lugar da música e, mais especificamente, do jazz, no contexto de uma radicalidade criativa, ver: KELLEY, Robin D.G. *Africa Speaks, America Answers: Modern Jazz In Revolutionary Times*. Londres: Harvard University Press, 2012.

Destarte, o que estava em jogo para Malcolm, que liderava a ala mais vanguardista da radicalidade política negra, era, não só a violência que se exercia no contexto de autodefesa face aos ataques racistas diários, mas a possibilidade de se pensar uma verdadeira filosofia da violência. Isto é, considerando a efetividade de seu uso de forma estratégica, na qual essa violência também se expressasse de modo efusivo como brusco rompimento com este lugar de sujeito passivo da exploração econômica, que se nuançava sob a forma de *colonização cultural*, o qual ocupava o negro americano. Malcolm atualizou um debate que havia se estagnado no que diz respeito ao poder transformador que o campo da cultura guarda, quando a transgressão se dá como mecanismo de (re)ancoragem do negro no tecido social. Uma revolução cultural corresponderia para ele, finalmente, a uma “jornada de redescobrimto de si mesmo” (MALCOLM X, 2008, p. 131); retomada das próprias história e memória da contribuição negra para o país e restabelecimento de seu protagonismo cultural, econômico e político.

Por um idioma negro e revolucionário: o *free jazz* como ruído do capitalismo racial estadunidense

É dentro deste quadro geral que o *free jazz* irrompe e ganha espaço como o elemento da cultura sessentista que parecia melhor representar e se aproximar das ideias de Malcolm no que tange à concatenação entre cultura e política, se construindo neste cenário social fraturado pela violência racista – para a qual os negros começavam a sistematizar prática e conceitualmente uma resposta à altura a partir da adoção do discurso da autodefesa, que se apartava das antigas táticas de resistência sem uso da violência, utilizadas nos principais episódios da luta pelos direitos civis de finais dos anos 50 e início dos anos 60 – como uma espécie de *mise en place* político da música; ou seja, a música, a exemplo do que certa vez concebera Malcolm, como “arte revolucionária a serviço da revolução” (MALCOLM X, 1964)¹⁸.

A despeito das correspondências entre a perspectiva de uma revolução cultural no pensamento de Malcolm e o movimento de complexificação do engajamento político tanto da

¹⁸ No texto do verbete “jazz” em seu Dicionário Crítico e Histórico do Marxismo [*Historische-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*], Ben Watson ensaia estabelecer uma relação entre o som do jazz com o *ambiente político* no qual ganha corpo. Para ele, trata-se de uma música que responde à brutalidade e ao ritmo do sistema moderno de exploração e esta é a razão por detrás da sua dissemelhança fundamental com qualquer música pré-industrial em todo o resto mundo. Por essa mesma razão, o som do jazz também difere da chamada “música artística”, que, vista no seu contexto econômico, traz consigo uma longa história de patrocínios e facilidades financiadas pelo Estado. Todavia, o jazz faz parte, desde o início, destas relações capitalistas de exploração, um “negócio sujo”, como Shepp afirmara com razão. Ver: WATSON, BEN. “Jazz”. Citado em: *Adorno for Revolutionaries*. ed. Andy Wilson. Londres: Unkant, 2011, pp. 83-92.

música quanto dos músicos de *free jazz*, não seria correto afirmar que, no contexto geral da evolução do *jazz* com suas diferentes transmutações internas, ele tenha sido a primeira expressão de uma tomada de posição mais resoluta face aos desafios enfrentados pelos seus músicos. Estes, em sua grande maioria proletarizados e circunscritos à dinâmica econômica estadunidense excludente de uma participação mais efetiva das franjas racializadas da população, já vinham se defrontando com os percalços impostos pela indústria, sobretudo no que tange as suas condições de trabalho, pagamento, assim como às arbitrariedades patentes nos contratos com gravadoras e casas de show. Já nos anos 40 ganha bastante força entre os músicos de *jazz* a aspiração por uma maior liberdade criativa e pelo evitamento da “imitação” ou fagocitação de suas criações para atender ao *showbusiness*. O que, evidentemente, pode ser pensado como uma inflexão de profundo caráter político.

O caso mais emblemático é o do *bebop*; estilo que se consolida entre as décadas de 40 e 50 a partir das inovações aportadas principalmente pelos pianistas Thelonious Monk e Bud Powell, o saxofonista Charlie Parker e o trompetista Dizzy Gillespie, que incendiavam o público com uma enxurrada de novas ideias e uma efusão inédita dentro do *jazz* durante as noites do emblemático clube *Minton's Playhouse*. Para além das inovações (lidas como excentricidades, em muitos casos) estéticas,¹⁹ o *bebop* também sinalizava o desejo, entre os músicos de *jazz*, de reencontrarem sua música, desvirtuada pelas exigências mercadológicas. Partindo do reconhecimento da condição proletarizada do músico negro, empurrado para as margens da sociedade e geralmente sendo utilizado não mais do que como mão de obra hiper explorada e criativamente vilipendiada nas *big bands* que atendiam à indústria do entretenimento no período entreguerras, o *bebop* colocaria em evidência a periferização espacial e cultural do músico negro na sociedade estadunidense enquanto destino intransponível²⁰. Por essa razão, o *bebop* foi desde sua aparição ruído chamando a atenção para as implicações sociais e culturais que a música negra norte americana guarda consigo desde sua origem, principalmente porque ele marca, com um insólito vigor, “the realization by

¹⁹ Inserção de tempos mais acelerados, harmonias e estruturas de acordes mais complexas e fraseados melódicos irregulares, etc.

²⁰ Erigido às margens do *jazz* “mainstream” supramencionado, o *bebop* nos auxilia a desvelar, também, questões mais profundas sobre uma certa economia política do *jazz*, como por exemplo os fatores reforçados pelo regime de segregação racial nos destinos do processo de profissionalização de seus músicos. Muitos deles, provenientes das camadas negras da população que deixavam o Sul em busca de melhores condições no Norte, onde se proletarizavam nas primeiras décadas do século XX, encaravam o *jazz* como única possibilidade de sobreviver sob a condição de ser negro nos EUA, principalmente durante o período da Grande Depressão, que acentuou as disparidades de raça e gênero. Ainda na década de 40, os trabalhadores “qualificados” negros não representavam mais do que 5% de toda a massa trabalhadora negra do país, enquanto que estes números em relação aos trabalhadores brancos era de 17%. Além disso, 61% dos trabalhadores negros eram desprovidos de qualquer tipo de qualificação, sendo seu salário médio o equivalente a um terço do salário médio do trabalhador branco. Nessas condições o *jazz*, assim como outras profissões ligadas às artes e entretenimento ou aos esportes, constituía-se, portanto, como lugar possível a ser ocupado por jovens negros que não vislumbravam a possibilidade de cursarem um curso superior ou de conseguirem empregos que lhes pagariam um salário justo.

these musicians of the alienation of their music, of its then complete subjugation to White commercial interests and cultural values". (CARLES; COMOLLI, 2000 [1979], p. 48).

Leroi Jones/Amiri Baraka traz uma contribuição irrefragável sobre o aspecto de *negação*, que é atitude ativa e propositiva, do músico de *jazz* ao se deparar com os desvios/usurpações sofridos pela música por ele inventada e reinventada ao ser cooptada pela indústria do entretenimento. Para ele, a ideia de “detritos negados” é fundamental por ser justamente ao confrontá-los, em atitude de reprovação, que o músico passa a planejar a sua trajetória de autonomia. Com “detritos” Jones está se referindo aos estilos que foram categorizados como música negra (sob o selo “Race Music”, muitas vezes) sem sê-lo, posto que escamoteadas por uma indústria branca que lhe destituía forçosamente as influências de “caráter racial” imbuídas nesses estilos. São, portanto, “músicas diluídas”, que se desenvolvem sempre a partir de um véu de exploração. Véu que é primeiro levantado pelo *bebop*, para ser definitivamente rasgado pelo *free jazz* (JONES, 1970, p. 221).

O *free jazz* não pode, portanto, ser dissociado das inventivas do *bebop* repensando toda a economia política do *jazz* que o precede. As condições históricas nas quais a radicalidade do *free* se corporifica e se realiza, no entanto, são de outra ordem; atreladas não só a um momento outro do capitalismo norte americano, como a uma atualização núpica da posição norte americana no tabuleiro geopolítico mundial durante a Guerra Fria, enquanto mantenedor de práticas imperialistas e colonialistas de dominação sobretudo em países do chamado “Terceiro Mundo”. Dois fatores que engendram, por sua vez, uma espécie de atualização psicológica do negro no que diz respeito ao reconhecimento descentrado de si em uma sociedade que perpetua anacronismos exploratórios cristalizando-o numa posição social perenemente desvalida.

E, se as primeiras expressões de sua adoção de radicalidade no terreno da música buscavam a um só tempo reinventar e subverter a própria tradição do *jazz*, com ela *rompendo violentamente* a partir da invenção de um espaço absoluto para a criação que não fosse delimitado pelas exigências e expectativas econômicas sobre o gênero²¹, constituindo assim uma música autenticamente negra e livre, aproximando-a de suas verdadeiras origens e

²¹ Em um intrigante e incontornável artigo publicado em 1996, George E. Lewis traça uma importante distinção entre “sistemas de crenças e comportamentos musicais” afrológicos e eurológicos, exemplificando dois tipos de lógicas musicais diametralmente distintas. Para o autor, a identificação com a “música artística” europeia concedeu, sem dúvida, posições mais lucrativas, bem como mais liberdade intelectual ao músico a ela associado do que àqueles com uma formação jazzística, mais identificada com uma forma mais “insubordinada” de improvisação. É importante notar que seu argumento por vezes desemboca em conotações raciais grosseiras, concedendo automaticamente aos “compositores-experimentais”, em sua maioria brancos, mais capital cultural e formas de negociar o significado da sua arte do que aos “músicos-improvisadores”, em sua maioria negros. Ver: LEWIS, George E. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. *Black Music Research Journal*, Vol. 22, 2002. pp. 215-146.

dívidas com a história da experiência negra nos Estados Unidos, era inevitável que isso decorresse por uma *subscrição do free jazz à realidade dos negros nos guetos*²²; epítome de um sistema econômico de exploração ancorado na reprodução da violência racista como *conditio sine qua non* para sua própria conservação.

Nesse sentido, o que era dito²³ através das improvisações coletivas do *free jazz* que instituíam um novo significado para o conceito de comunidade como recusa à toda proeminência da individualidade tão preconizada pela retórica capitalista estadunidense, o que aqueles trompetes ensandecidos, roncões de saxofones e chimbais estridentes que davam origem a uma nova *forma histórica de cacofonia* como irresignação ao potencial libertador da criação dos músicos negros gritavam, era nada mais do que a representação musical de um voto de não-confiança do próprio gueto tanto nas promessas da civilização Ocidental, que se derruíam à medida em que os Estados Unidos protagonizava a invasão sanguinária de outros países, quanto nas promessas do *american dream*, principal responsável pelo congelamento do negro como párea social, elemento indesejável (ao passo que indispensável) do processo de crescimento econômico do *capitalismo racial norte americano* (ROBINSON, 2000).

Portanto, sem se ter em mente: a) a maneira necessariamente violenta e insubordinada no qual o músico negro de *jazz* se localiza dentro deste contexto social que coloniza sua música, reduzindo-a a mera *commodity*²⁴; b) o seu sentimento de solidariedade com a violência

²² Realidade à qual era inevitável que muitos dos músicos de *free jazz*, testemunhas do massacre que tomava forma nos guetos, estabelecessem uma ligação quase que direta, pois a posição do negro na América caracteriza-se justamente por sua volubilidade e incerteza. O saxofonista Archie Shepp tem um dos depoimentos mais fortes e tocantes a esse respeito, evidenciando que era impossível para o músico de *jazz* não incorporar na produção conceitual de sua música aquela realidade ao qual ele se encontrava quase que umbilicalmente relacionado. O curioso é que o próprio discurso de Archie traz à tona de certo modo o cerne do argumento do início do nosso artigo, qual seja, o de um dilema concernente à práxis emancipatória, flutuante entre a indignação com o massacre racista e a incorporação de uma atitude violenta como resposta (que aparece no início de seu argumento), e a esperança de que a resolução dos conflitos raciais se dê de maneira pacífica (como aparece na conclusão de seu argumento) : “I am a helpless witness to the bloody massacre of my people on streets that run from Hayneville through Harlem. I watch them die. I pray that I don’t die. I’ve seen the once children-now men of my youth get down on scag, shoot it in the fingers and then expire on frozen tenement roofs or in solitary basements, where all our frantic thoughts raced to the same desperate conclusion: ‘I’m sorry it was him; glad it wasn’t me. I’ve have seen the tragedy of perennially starving families, my own. I am that tragedy. I am the host of the dead: Bird, Billie, Ernie, Sonny, whom you, white America, murdered out of a systematic and unloving disregard. I am a nigger shooting heroin at 15 and dead at 35 with hog’s head cheeses for arms and horse for blood. But I am more than the images you superimpose on me, the despair that you inflict. I am the persistent insistence of the human heart to be free. I wish to regain that cherished dignity that was always mine. My esthetic answer to your lies about me is a simple one: you can no longer defer my dream. I’m gonna sing it. Dance it. Scream it. And if need be, I’ll steal it from this very earth.” (grifo nosso). SHEPP, Archie. *An artist speaks bluntly*. Down Beat, nº32, 16 de dezembro de 1965.

²³ Dizemos “dito” pois, como assevera Fred Moten, *performance, ritual e acontecimento* compõem a ideia de idioma, que está sempre em constante mutação. O *jazz*, escrita não verbal, expressão performática afro-sônica, pode ser identificado como um dos constituintes aurais da ideia de idioma e, por essa razão mesma, transmissor de uma mensagem (ainda que pelo *rosnado zunido, zumbido, assobio arqueado*, etc.). Ver: MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: N-1, 2023. pp. 81-83

²⁴ Trata-se, a nosso ver, de uma maior “vocalização” do músico de *jazz*; atitude anticapitalista por excelência à medida em que, como acentua Archie Shepp, “para os músicos afro-americanos a situação era basicamente essa: quanto menos você falar, maior a sua chance de ter sucesso.” (tradução nossa). Citado em: *Free Jazz*

perpetrada contra seus iguais, direta ou institucionalmente, principalmente nas regiões flagrantemente mais atingidas pela pobreza e pela miserabilidade de um capitalismo racista, como no caso dos guetos e c) a percepção de que os negros nos Estados Unidos da América compartilham de uma situação existencial correlata àquela das vítimas que seu próprio país coloniza e oprime nas regiões periféricas do mundo; torna-se impossível compreender o impacto, na música, de uma verdadeira tomada de posição pela transformação da condição negra em outros campos sociais²⁵.

Levando tudo isso em consideração, não há qualquer equívoco em se inferir que o *free jazz*, que começa seu plano de rompimento com o *establishment* branco nos primeiros anos dos anos 60 de modo extremamente engajado com a reconstituição da própria história do papel social do músico negro norte americano, assim como a não-violência defendida por Martin Luther King como estratégia de desnudamento da violência racista, ou a ideologia da autodefesa como respostas aos ataques racistas pregada por Malcolm X, é mais uma das manifestações da desfiliação do negro em relação ao consenso econômico-político que sedimentara as bases da sociabilidade segregada estadunidense, com seus esforços incessantes para conservar o negro em um *não-lugar* dentro de sua estrutura capitalista (KOFISKY, 1970, p. 132). Em outras palavras, é uma performance musical atravessada por uma *nova consciência negra* comprometida com o não-esquecimento de sua herança afro-centrada. Como afirma o pianista Cecil Taylor, um verdadeiro reinventor do instrumento e um dos principais expoentes deste novo movimento do *jazz contra o próprio jazz*, a grandeza do

Communism: Archie Shepp-Bill Dixon Quartet at the 8th World Festival of Youth and Students in Helsinki, 1962. Org: Sezgin Boynik. Helsinki: Rab-Rab Press, 2019. p. 78.

²⁵ Em relação ao último ponto, não aparece com grande surpresa o fato de que o reconhecimento e a assunção – pela comunidade Negra, em sentido mais amplo, e pelo músico negro de *jazz*, em sentido mais específico – de uma *situação colonial* (BALANDIER, 1951) nos EUA, tenha inspirado muitos dos músicos à voltarem suas atenções para os contextos coloniais em todo o globo e incarnassem aquela atmosfera em sua música. Não são poucos os exemplos de remissões ao continente africano, ao movimento pan-africanista ou aos movimentos de descolonização e de emancipação popular entre os trabalhos jazzísticos desde os anos 50: os álbuns *Afro* (1954) de Dizzy Gillespie (atualizando o *jazz* com influências rítmicas afro-cubanas até então sem espaço dentro da produção jazzística de mercado); *Afro-Cuban* (1955) do trompetista Kenny Dorham; *Uhuru Africa* (1960) do pianista Randy Weston; *Pithecanthropus Erectus* (1956) de Charles Mingus; *A Night in Tunisia* (1957) do Art Blakey's Jazz Messengers; *Black, Brown and Beige* (1958) de Duke Ellington; *Deeds, Not Words* (1958) do baterista Max Roach; *Things Are Getting Better* (1959) de Cannonball Adderley e Milt Jackson; *Tomorrow Is The Question* (1959), de Ornette Coleman; *Looking Ahead* (1959), de Cecil Taylor; *Byrd in Flight* (1960), de Donald Byrd, que abre com a faixa "Ghana", dedicada à vitória recente da independência, em 1957; *Blues & Roots* (1960) e *Mingus Dynasty* (1960) de Charles Mingus; *Percussion Bitter Sweet* (1961), de Max Roach, cuja primeira faixa é uma ode ao líder pan-africanista Marcus Garvey; *Africa/Brass* (1961) de John Coltrane; *Straight Ahead* (1961), de Abbey Lincoln; *The African Beat* (1962), de Art Blakey; *Macanudo* (1962), de Ahmad Jamal; *Sounds of Africa* (1963), de Ahmed Abdul-Malik; *It's Time* (1962), de Max Roach and His Chorus and Orchestra; *Afro-American Sketches*, de Oliver Nelson; *Mohawk* (1964), do New York Quartet (John Tchicai, Reggie Workman, Milford Graves e Roswell Rudd); *Fire Music* (1965), de Archie Shepp. Essa é, obviamente, uma seleção incompleta. Decidimos cessar a lista com um álbum de 1965 pois esse é o ano da morte de Malcolm X, cujas implicações políticas na música *free* ocupam o cerne de nosso trabalho, e, conseqüentemente, de uma inveterada rearticulação dos movimentos negros nos EUA, com o surgimento do movimento Black Power, a solidificação do Partido dos Panteras Negras e todo um novo fôlego no movimento nacionalista negro do país.

free jazz se dá, sobretudo porque “it includes all the mores and folkways of the negroes during the last one hundred fifty years” (KOFISKY, 1970, p. 160).

À medida em que o *free jazz*, assim como toda a tradição do *jazz*, tem como uma de suas principais condições de existência a realidade enfrentada pelo negro nos centros urbanos, o que envolve os desafios de sua inserção numa dinâmica econômica e social que a todo o tempo exclui e repele, violentamente, sua efetiva participação, não é nenhuma surpresa que ele tenha tido como uma das primeiras e principais fontes de sua produção e denúncia, ou seja, como um de seus substratos de criação e transgressão, elementos que compõem a vivência dos guetos – o que implica na adoção, pelos seus músicos, de um discurso político que apostava na radicalidade ao invés da serenidade como mecanismo de ação para a ultrapassagem de suas reais condições. Um destes elementos foi sem dúvida o *dialeto dos guetos*; forma própria (vernacular) de comunicar e externar a própria miserabilidade, violência e penúria aos quais estavam os negros submetidos e ao qual o *free jazz* se colocava como plataforma musical de transmissão das denúncias a ele subjacentes.

Esse olhar direcionado ao gueto ao qual muitos dos músicos de *free jazz* dos primeiros anos da década de 60 aderiram se deu, sobretudo, como afirma Archie Shepp, porque “many of the youngster in ghetto situations are totally unaware of their contribution to world music culture”. Para Shepp, assim como para muitos outros músicos do movimento, haveria um forte poder disruptivo, em termos políticos, no que ele chama de “neo-slave experience”²⁶, ao qual os músicos deveriam dar especial atenção uma vez que esta situação conjurava, simultaneamente, as experiências do passado escravista e a persistência, no presente, de novas formas institucionais, políticas, culturais e econômicas de reprodução e manutenção de um mesmo padrão de violência, exclusão e desumanização. O gueto, especificamente, seria em sua concepção a *expressão localizada de um padrão imperialista de alcance global*, servindo por vezes como uma espécie de “laboratório” da barbárie perpetrada pelos Estados Unidos contra outras nações sob o seu jugo. Posição que em muito se assemelha com as perspectivas anti-colonialistas de grandes intelectuais e pensadores da época, a exemplo da tese central do *Discurso sobre o Colonialismo*, de Aimé Césaire.

Nesse sentido, conforme o *free jazz* se desenvolve e amadurece, a partir do engajamento com a realidade contemporânea, à sua época, da população afro-americana, ele acaba por buscar nos elementos mais representativos dessa realidade sua fonte de denúncia e incorporá-la em sua performance musical. Isso implica sugerir que a “violência”, a “desordem” e o descompromisso com os paradigmas melódicos, harmônicos e rítmicos dos períodos mais

²⁶ Estas passagens encontram-se nas *liner notes* do disco *Mama Too Tight*, lançado pela Impulse!, em 1966.

comerciais do jazz, em especial do *cool jazz*²⁷ que ganhara espaço nos anos 50, que são geralmente identificados como características do *free jazz*, estão em constante diálogo com os fatos que regem o cotidiano do gueto, tomado como material primevo de uma atitude emocional (e musical) conexas a um movimento mais complexo de revolta, desalienação e emancipação.

A voz do negro urbano encontra na música do *free jazz*, destarte, um potente veículo de difusão. O estudioso norte americano do gênero, Frank Kofsky, fora um dos primeiros a notar que “avant-gardists are striving to simulate the sound of human speech in their playing [...] what one will hear in the music of John Coltrane, Eric Dolphy, Sam Rivers, John Tchicai and specially Archie Shepp is not speech in general but the voice of urban negro ghetto” (KOFSKY, 1970, p. 134). E, apesar da presença de sons que simulem ou façam remissões ao *negro speech* – que está fortemente relacionado com a própria maneira pela qual a população negra “assimilou” a língua de seus algozes, reinventando-a e dotando-a de características próprias, o que pode ser visto desde a poesia de Paul Laurence Dunbar às inflexões sonoras, gritos e “resmungos” do blues ou nas paronomásias, trocadilhos [*puns*] e agrupamentos consonantais [*consonante clusters*], associados ao *Vernacular African American English* (VAAE), presentes no *hip hop* – não ser uma novidade trazida pelos músicos de *free jazz*, posto que ela já existia desde as simulações de conversações feitas por Louis Armstrong com seu trompete e com o *stride piano*²⁸ de Duke Ellington ainda na década de 20, eles se apropriam desta tradição, quase inteiramente restrita ao conhecimento dos negros (uma vez que as populações branca ou negra de classe média, apesar de consumidores do *jazz*, não tinham real inserção nas dinâmicas sociais e raciais que lhe dão origem e substância)²⁹ para propalar uma forma discursiva urdida das próprias condições de marginalidade dos negros guetizados.

Essa *sintaxe particular* que se manifesta organicamente de acordo com as atualizações existenciais da experiência negra nos Estados Unidos, consiste, em verdade, em um dos principais elementos constituintes daquilo que se pode chamar de *performance negra* [*black performance*], a qual a forma de comunicação do gueto com o próprio gueto, representa um

²⁷ O *cool jazz* aparece ainda no final dos anos 40 como uma espécie de “resposta” ao *bebop* e sua disrupção sonora (a princípio de pouco apelo comercial). Num contraponto ao estilo “enérgico” e improvisado do *bop*, o *cool jazz* se concentrará em ritmos mais “suaves”, “frios” e temas emocionais e sutis, a despeito da complexidade melódica e harmônica. Miles Davis, Lennie Tristano e Dave Brubeck estão entre seus principais nomes.

²⁸ Estilo de piano *jazz* desenvolvido nos centros urbanos da Costa Leste dos EUA, sobretudo em Nova Iorque. Seus principais nomes foram James P. Johnson, Willie “the Lion” Smith, Fats Waller e Mary Lou Williams. Esse estilo foi incorporado ao repertório de pianistas de outros momentos do *jazz*, como pelo *bopper* Thelonious Monk e Jaki Byard.

²⁹ Uma consequência manifesta disso será, de acordo com Leroi Jones/Amiri Baraka, a maneira pela qual a crítica branca “especializada” reagirá contra “a música mais provocante produzida nos Estados Unidos”. Ao *free jazz* se oporá uma forte resistência e ele será de imediato catalogado como “anti-jazz”. Ver: JONES, Leroi. *O Jazz e a Crítica Branca*. Em: *Black Music: Free Jazz e Consciência Negra (1959-1967)*. São Paulo: Sob Influência, 2023. p. 35.

novo episódio atrelado às condições psicológicas e materiais do negro urbano; grupo do qual alguns dos principais músicos de *free jazz* eram importantes componentes. Levando em consideração que, com a chegada dos negros à América via tráfico transatlântico, uma das primeiras medidas tomadas pelos proprietários de escravizados era proibir a sua comunicação entre si e reprimir a utilização da língua ou dialeto nativos, o desenvolvimento de uma maneira própria de inflexionar a língua inglesa para a organização coletiva negra, sobretudo em contextos de coordenação de revoltas e atos de resistência ao regime escravista, se tornou um dos principais elementos a comporem uma identidade cultural afro-americana; verdadeiro fator de distinção a nível social, operado pela língua³⁰.

Esta, sofreria densas modificações para comportar em sua forma um conteúdo de revolta e insubmissão, uma negação da mera assimilação do idioma imposto pelo senhor que, com o passar do tempo, foi sendo retrabalhada para atender às novas necessidades históricas de comunicação interna entre a população negra, algo que se reflete em sua produção musical, a exemplo dos gritos de trabalho e dos “chamados” do *blues*. O *free jazz*, por sua vez, atualiza e incorpora este elemento aural, próprio de uma *oralitura afrocentrada*, reiventando esta tradição oral³¹ ao se munir da linguagem própria dos guetos urbanos para a transmissão (*Überlieferung*) dos sentimentos predominantes entre a população negra, perpetuando aquilo que Leroi Jones/Amiri Baraka chamaria de *blues continuum* – a preservação de uma tradição de revolta que se expressa oralmente – dando um tratamento lírico e musical³² à realidade da violência racista que toma muitas vezes a forma de ruído³³ (que é sempre polissêmico) e polifonia.

³⁰ Nesse aspecto, o conceito de “opacidade” de Édouard Glissant se mostra de particular importância. Para o pensador antilhano, refletindo sobre as ideias de alteridade e diferença, numa recusa à postura assimilacionista em relação à adoção de padrões culturais e linguísticos de matriz eurocêntrica, a reivindicação da opacidade tratar-se-ia não do “fechamento em uma autarquia impenetrável”, mas da “subsistência em uma singularidade não redutível”. Na nossa concepção, seria possível, em alguma medida, afirmar que estava no cerne do *free jazz* a preconização de uma não limitação das possibilidades de criação via música, sendo ela compreendida ou não pelo Outro. A “compreensão” do conteúdo musical se manifesta, portanto, como fator anódino. GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard. 1ªed. 1990.

³¹ Vejo uma importante contribuição dos poetas do Renascimento do Harlem, em especial Langston Hughes, nessa direção de reabilitação do vernáculo negro, tomando como referência seu processo interno de evolução nos guetos urbanos estadunidenses. Hughes incorporava o *Negro Speech* na sua poesia tanto pela utilização de gírias e expressões do cotidiano dos guetos, quanto pelas escolhas rítmicas e métricas de seus versos, que traduziam em alguma medida os *soundscape*s dos grandes centros urbanos (o que favoreceu sua associação, pela crítica especializada, com o *Jazz Poetry*).

³² É interessante notar que Malcolm e King cresceram e amadureceram nos anos quarenta e formularam suas ideias nos anos cinquenta. Do ponto de vista cultural, King estava profundamente enraizado na música litúrgica negra (pouco antes de sua morte, ele pediu para que tocassem o gospel de Thomas A. Dorsey “Take my hand Precious Lord”). Malcolm, por outro lado, era muito afeito à música de Bird e às implicações do chamado período bop ou da música afro-americana. Malcolm destaca em certo momento que os muçulmanos, de fato, tinham jukeboxes instaladas em todos os seus restaurantes, fato que contribui para que ele reforçasse a ideia de que não apenas a cor negra era bonita, mas também a cultura urbana contemporânea.

³³ Segundo o filósofo e escritor martinicano Édouard Glissant, o ruído é um importante componente histórico das performances negras que se propagavam num contexto de resistência à violência escravista. Para ele “this is how dispossessed man organized his speech by weaving it into the apparently meaningless texture of extreme noise”.

É por esta razão que esta nova sonoridade trazida pelos músicos de *free jazz* ligados ao *milieu* urbano se apresenta com uma certa aura de fúria, hostilidade e irresignação; como se o som fosse também um elemento que está lutando e implorando por sua sobrevivência³⁴. Percebemos essas características da “vocalização” do discurso negro dos guetos urbanos, transposta para o idioma do *free jazz*, por exemplo, nas locuções estridentes e roucas do saxofone tenor de Archie Shepp, como as que aparecem já em seu disco *Four for Trane* (1964) mas que se solidificam no seu *Fire Music* (1965) – disco extremamente politizado que conta com músicas dedicadas ao esquecimento da população negra pelas autoridades públicas em “Los Olvidados” e um poema para Malcolm X na faixa “Malcolm, Malcolm – Semper Malcolm”, na qual sua trajetória política e seu legado são tema de uma elegia – e que parecem encarnar uma espécie de “quintessência” dos padrões vocais negros que podiam ser ouvidos nas ruas do Harlem e de Chicago (KOFISKY, 1970, p. 137).

Também as notamos diafanamente em “Protest”, segunda seção do tríptico de Abbey Lincoln e Max Roach em seu disco *We insist!* (1961), que traz à tona as espinhosas oscilações espirituais, psicológicas e políticas entre meditação e fúria, identificadas por nós inicialmente nas meditações torrentosas de Coltrane. Sucedendo-se à seção gospel quase-gregoriana e contemplativa intitulada “Prayer”, “Protest” concatena a bateria indócil e marcial de Max Roach, privilegiando o *reverb* da caixa e os pratos de ataque, com os gritos guturais de Abbey nos suscitando ora o sentimento de raiva, de explosão inexpugnável, ora de dor profunda, ou até mesmo de estardalhaço e incredulidade, como uma imagem urbana e negra do *Skrik*, de Edvard Munch. O disco concebido por Abbey e Max em colaboração com o dramaturgo e poeta Oscar Brown Jr. para ser interpretado nas festividades do Centenário da Emancipação em 1963, e lançado no auge das ações não-violentas dos primeiros anos da década de 60, pode ser lido com o ouvido como uma tentativa de operar, através de uma narrativa musical, uma espécie de retomada historiográfica “de baixo” em se valendo do recurso à *memória aural*. São a voz e os instrumentos o fio condutor dessa história não-linear, fragmentária e, em muitos aspectos, calada e recalçada.

Igualmente incompreensível, se deixadas de lado a tradição aural afro-americana e as particularidades de seu devir histórico, a versão de “Summertime” gravada por Albert Ayler em 1963 e incluída no álbum *My Name is Albert Ayler*, do mesmo ano. A ária composta originalmente por George Gershwin em 1934 para a ópera *Porgy and Bess*, fortemente

Citado em: MOTEN, Fred. *In the Break: the Aesthetics of Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 21.

³⁴ Imperioso retomarmos o argumento desenvolvido por Fred Moten a esse respeito. Em sua concepção, o som (e aqui nos referimos ao “som que resiste” do *free jazz*) é *performance de subjetividade* expressa numa auralidade radical que “rompe e resiste a certas formações de identidade e interpretação ao desafiar a redutibilidade da matéria fônica ao significado verbal ou à *forma musical convencional*.” (grifo nosso). MOTEN, Fred. Op. Cit., p. 33.

inspirada nas *folk songs* negras do final do século XIX e início do XX, tornara-se rapidamente um *standard* no jazz, com regravações que vão de Billie Holliday a Charlie Parker e Miles Davis. Ayler, no entanto, lhe dá toda uma nova roupagem ao apostar no aspecto “vocal”, ou seja, na correspondência entre a voz humana e seu saxofone alto, que resmunga, lamenta, ri, cantarola, assovia, tosse, ronca, gorjeia, se engasga e gargalha por toda a música. Já numa outra direção, mas ainda tributária à tradição vocal, a versão de Sonny Sharrock – com performance primorosa de Linda Sharrock, atribuindo ao canto lírico certos aspectos da performance vocal de matriz africana – para a canção “Bailero” (“Bialero”, na versão de Sonny e Linda do disco *Black Woman*, de 1969), uma das mais famosas canções folclóricas de Auvergne, composta por Marie-Joseph Canteloube de Malaret.

Tomados o contexto sociopolítico que respalda essas composições e o momento das lutas raciais nos Estados Unidos da América, sobretudo com um vertiginoso crescimento e espraiamento das iniciativas de auto representação da população negra, que se colocava mais *nuncupativa* em se tratando de delatar a realidade de oclusões sociais, fica um pouco mais intuitiva a escolha estético-musical, no terreno do *jazz*, de buscar inflexionar, direta ou indiretamente, outras tradições de cariz eurológico para enfatizar seus pontos de contato com a maneira pela qual a voz assume seu lugar na história e a memória da resistência negra nos Estados Unidos. Há pouco falávamos de Shepp pois ele também traz uma contribuição decisiva ao alargamento das possibilidades insculpidas nessa relação entre uma atitude estética e uma atitude política que se esbarram em seus anseios revolucionários e transformam as possibilidades enunciativas dos sujeitos. Shepp investe, em sua produção musical sessentista, justamente na efervescência real e espontânea dessa relação tal como ela se desvela nos guetos. Também a voz, mas tudo que pode ser enquadrado como referente a uma personalidade própria ao gueto, é elemento de sua investigação político-sonora. É tão somente com isso em mente que podemos perceber em “The Mac Man”, de seu álbum *On This Night* (1966) a cacofonia e glossolalia dos dédalos desse espaço periférico de dramas e disjunções sociais.

É também observando, com ouvido atento e crítico, a certas características da explosiva performance jazzística livre da época que podemos identificar um padrão ou, no limite, uma certa tendência à incorporação, no som, do caos angustiado e colérico próprio às dinâmicas das comunidades negras urbanizadas. São elas que se escondem de forma símile por detrás dos “gritos” do saxofone de Coltrane e de suas explosões de *basso profundo*, como por detrás dos berros e “guinchos” [*squeals*] do clarinete ou flauta de Eric Dolphy, que podem ser

percebidos em faixas como “Gazzeloni” e “Far Cry”³⁵. O álbum mais aclamado e contestado de Dolphy, por sinal, *Out to Lunch* (1964), no qual encontram-se as duas faixas, intenta produzir sonoramente uma atmosfera que em muito se filia à transcrição performática de uma percepção sobre a experiência do gueto, com figuras excêntricas rompendo o prosclênio a todo momento.

Na faixa que abre o álbum, “Hat and Beard” – uma homenagem para o pianista renovador do *Bebop*, Thelonious Monk – o clarinete de Dolphy simula uma conversa acalorada onde pode-se notar a presença de duas vozes distintas em seu instrumento. Vozes que se conversam e se desconversam, num jogo dialético. Já a faixa que fecha o álbum, “Straigh and Down”, fora escrita após Dolphy ter notado a presença de um bêbado cambaleante nas ruas do Harlem. Ele interpreta a cena a partir de seu clarinete, incorporando sua oscilação, desequilíbrio e inconstância, a partir do exagero de vibratos. Outrossim, o fato de todas as seções rítmicas da faixa serem diferentes umas das outras contribui para nos dar esse sentido de que o que se escuta é o som a gozar do périplo confuso do bêbado que Dolphy testemunhara.³⁶

Ou seja, o ambiente urbano se torna uma fonte constante e inesgotável de inspiração e diálogo num contexto em que esta nova música tentava reaproximar sua produção estética com a comunidade negra ao passo que os músicos assumem essa espécie de “vocação”, como destacada por A.B. Spellman, um dos poetas e críticos musicais mais comprometidos com essa “volta ao gueto” do período, de “perpetuarem e promulgarem as convenções de seu ofício dentro da própria comunidade negra, ao invés de escolas lideradas por brancos” (SPELLMAN, 2007, p. 164), a exemplo do que ocorria com artistas de outros domínios, como nas artes plásticas, inevitavelmente afastando-se gradativamente do conteúdo social dos guetos para produzir algo que teria valor para um mercado que se retroalimenta justamente da negação da existência dos problemas estruturais escancarados nesses espaços urbanos ostracizados.

³⁵ Leroi Jones (Amiri Baraka) fora um dos primeiros críticos de *jazz* a pensar a correspondência entre os instrumentos de sopro e o som da voz humana. Ele argumenta que o *jazz* não poderia apartar-se da voz, uma vez que “todo o conceito da música afro-estadunidense está baseado em referências vocais”. Nesse sentido, a completa e desmesurada ampliação das possibilidades de produção fônica a partir dos instrumentos de sopro, tomados como verdadeiras tecnologias, que restará tão característico do *free jazz*, guarda uma relação de inextrincabilidade com as maneiras pelas quais especialmente o *blues* e o *bebop* se valeram das e incorporaram as tradições vocais da música africana de modo mais ostensivo. JONES, Leroi. Op.cit., p. 99.

³⁶ É interessante notar que, assim como na literatura negra de maior expressão, no *free jazz* encontramos diversos exemplos do recurso às figuras “caricaturais” (numa caricatura inapreensível por aqueles apartados da vivência guetizada) que emanam dessas realidades desconjuntadas, hostilizadas pela pobreza, o subemprego, a subcidadania, o absurdo e a violência, como material para a criação estética. Isso fica mais evidente se pensarmos *pari passu* lendo o icônico personagem Jesse B. Simple, protagonista de *Simple Speaks His Mind* (1950) e *Simple Takes a Wife* (1953), de Langston Hughes, e escutando ao “Mac Man” que inspirara a faixa homônima de Archie Shepp.

Tal comunhão de atenção e diligências vertidas à realidade compondo a vivência (*Erlebnis*) dos guetos por parte daqueles que se engajavam com a explosão do *free*, operara, portanto, enquanto poderosa arma de resistência face aos desmedidos esforços empreendidos e mediados pela estruturas institucionais da hegemonia cultural branca, impedindo a perpetuação do “reino da supremacia branca” (KOFISKY, 1971) dentro do espaço de produção dessa nova música. Fato que havia tornado-se tão comum em outras formas de expressão artística produzidas a partir da tradição cultural afrocentrada. Mirando na música negra, talvez um dos melhores exemplos no que concerne a esse *impulso institucional* de repressão e estigmatização desses esforços por uma expressão artística desalienada e autônoma, esteja no papel desempenhado pela revista *Down Beat* ao longo das décadas de 50 e 60; justamente aquelas nas quais as revoluções musicais, estéticas e políticas do *jazz* estavam a emergir.

A violência na crítica branca, nos guetos negros e na música insurreta

Ao estudar os escritos dos críticos brancos americanos estabelecidos sobre o *jazz* (de homens como Leonard Feather, Ira Gitler, Martin Williams e Dan Morgenstern, entre outros), Kofsky observou uma renitente recusa em aceitar os aspectos de “novidade” desta música. Para sustentar uma posição de desaprovação a respeito dela, o *establishment* valeu-se dos argumentos mais ardilosos, manifestamente racistas, atestando uma exclusão dos músicos de *jazz* brancos do “campo musical dominado pelos negros”, referindo-se a este alegado racismo inverso como “Crow Jim”³⁷. Por vezes, as posições recaíam sobre um reducionismo barato e amador que compreendia inovações artísticas e musicais como cacofonias arbitrárias, servindo para desacreditar as inovações formais dos músicos de *jazz* negros de vanguarda. O *jazz*, que era a única expressão artística permitida aos negros nos Estados Unidos (“jazz was [the] only music you allowed to us”, como afirmara certa vez Cecil Taylor), foi completamente esvaziado do seu contexto social e burocratizado pela crítica branca em

³⁷ O termo, inversão da expressão “Jim Crow” usada para referir-se ao regime segregacionista estadunidense, popularizou-se na crítica de jazz branca para sugerir a existência de um suposto “racismo reverso” dentro do jazz; no sentido de que os músicos de jazz negro alimentavam manifestamente uma repulsa a músicos brancos no jazz (evitando-os em seus grupos, questionando sua capacidade de tocar os instrumentos, etc.). O pianista Horace Silver certa vez pontuou ironicamente que “The whites started crying Crow Jim when the public got hip that Negroes play the best jazz,” Mas Abbey Lincoln traz um ponto muito importante nessa discussão, ao asserar que “if a Negro jazz player chooses other Negroes to play with him, it’s because he’s looking for the same emphasis musically and emotionally.” Em: <https://time.com/archive/6624044/music-crow-jim/>

tal medida que o discurso da crítica tornou-se o parâmetro e o aval para a perpetuação da existência de formas “radicais” no *jazz*. (KOFKY, 1971).³⁸

A recepção do álbum *Straight Ahead* (1961), de Abbey Lincoln, através da crítica de Ira Gitler, publicada em novembro de 1961 na *Down Beat*, e as reações ao depoimento de Archie Shepp em seu artigo *An artist speaks bluntly*, publicado na edição de dezembro de 1965 da mesma revista, são exemplos paradigmáticos do que acabamos de afirmar. Começamos pelo álbum de Abbey. Na crítica de Gitler, na qual o racismo e o sexismo da indústria escancara-se, encontraremos poucas menções ao conteúdo musical do disco. No entanto, levando em consideração as diversas referências à tradição musical e literária afro-americana³⁹ nas músicas que o compõem, Gitler a acusa de ser uma “negra profissional”, sugerindo, inclusive, a presença de um suposto racismo reverso. O crítico também a acusa de contaminar o *jazz* com o “tipo de pensamento de Elijah Muhhamed”, líder da Nação do Islã, sustentando que suas músicas são panfletos do separatismo negro.

Quanto ao artigo de Shepp, não seria hiperbólico afirmar que ele caíra como uma bomba nas páginas da revista. Nenhuma mentira foi dita por Shepp, mas o assombramento se dera muito em função de Shepp estar falando a partir de um lugar de autorrepresentação; enunciando a si e seu povo. Andrew Hill, importante pianista capitaneador do movimento pós-bop, numa entrevista a propósito do ensaio de Shepp, fora muito perspicaz ao notar que “a CIA não precisa se preocupar, porque tudo o que ali é dito não é realmente de natureza subversiva. É que o sistema funciona de tal modo que, quando o negro diz o que pensa, a reação imediata é acusá-lo de racismo” (HECKMAN, 1966, p. 20). A menção à CIA ganha uma conotação sarcástica à medida em que no depoimento de Shepp são denunciadas num só sopro as hecatombes perpetradas nos quatro cantos do mundo pela ideologia militarista estadunidense, a “histeria da guerra fria” que culminava na invenção de inimigos internos e na perseguição à toda dissidência política, cultural ou intelectual, bem como a conjuntura de opressões e penúrias dos guetos. O fenômeno de guetização⁴⁰, para Shepp, não demoraria

³⁸ Para uma análise historiográfica mais abrangente e minuciosa do papel da crítica branca no refreamento das experimentações jazzísticas, ver: GENNARI, John. *Blowin' Hot and Cool: Jazz and its Critics*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

³⁹ “When Malindy Sings” é uma interpretação do poema homônimo de Paul Lawrence Dunbar, um dos principais poetas negros do século XIX, “African Lady” é uma versão musicada do poema de Langston Hughes e “Left Alone” é a interpretação de uma canção composta por uma das maiores cantoras negras da história, Billie Holiday.

⁴⁰ Processo que desencadeia uma série de outros problemas de ordem estrutural que trazem à lume a situação de subcidadania da população negra nos Estados Unidos da América. Como assevera o pianista Cecil Taylor, que morou nas periferias de Nova Iorque por bastante tempo: “Negroes exist in ghettos throughout this country. This means inferior schools, higher comparative rents for less value, higher prices for food. This means a higher incidence of death among children under 10. This means lower wages. It also means there are more Negroes in jail, and they stay longer. That the execution rate of them is greater.” “A point of contact”. *Down Beat Yearbook*, 1966, 11º Anniversary.

a ver suas drásticas consequências, sobretudo com a conclamação para uma tomada revolucionária do poder.

As vozes de Abbey e Shepp, na opinião da crítica branca, precisavam ser silenciadas. Não foram poucos os esforços empreendidos para boicotá-los nos anos subsequentes. Mas a questão é que o que suas vozes e a de tantos outros músicos associados ao *free jazz* denunciavam só provocava tamanhas indignação e repulsa muito em razão da possibilidade de nelas serem identificadas reverberações e atualizações do discurso revolucionário e inflamado de Malcolm X, que atribuía particular importância ao *potencial insurrecional* (MALCOM X, 2023, p. 77) dos guetos, adensando-se numa balcanização instaurada desde o primeiro grande fluxo migratório do Sul para o Norte. Por outro lado, evidenciavam uma finória e furtiva correspondência entre os interesses dos donos dos meios de produção associados à indústria musical e os interesses imperialistas norte-americanos, vitimando os “condenados da terra” em seu território e alhures. Numa “América” assombrada pelo escalonamento dos conflitos e temerosa quanto às respostas que poderiam ser dadas pela comunidade negra, qualquer menção a um *nacionalismo cultural negro* (COLLINS, 2023, p. 104) ensejava, em suas elites político-econômicas, uma nova onda de pânico e retaliações.

No que diz respeito à situação colonial específica dos afro-americanos e ao *potencial insurrecional*, de que falava Malcolm X, a possibilidade de sobrepujá-la estava nos primeiros anos da década de 60 adstrita à capacidade de reação nos guetos por um motivo bem patente: era lá que a raiva progressivamente acumulada pela população negra diante da violência branca durante décadas parecia transmutar-se em poder de ação, o que a fazia responder espontaneamente e de maneira mais fervorosa aos ataques que sofria, principalmente das autoridades policiais que, munidas de uma ideologia racista secular, viam em qualquer atividade exercida pelos negros uma espécie de suspeita e um passe branco para disferir disparos e sepultar vidas inocentes⁴¹. Para onde quer que se olhasse, o cerco repressor se fechava. Mas destes episódios de violência com anuência institucional florescendo nos guetos como plantas num hibernáculo originavam-se rebeliões que traziam, como réplica, as condições precárias de existência dos negros e sua completa *insegurança existencial* para o

⁴¹ Arriscaria dizer, pensando com Patricia Hill Collins, que é possível identificar as transformações tocantes à maneira pela qual as comunidades negras urbanas passaram a responder aos episódios de violência supremacista ao longo dos últimos 60 anos a partir dos estudos de cultura sonora em torno das transições no seio da própria música negra [*Black Music*]. Da fúria sonora do *free jazz*, como ponto de ruptura, passando pelo *Soul* e o *Funk* e seus engajamentos também político-estéticos com o a revolução nacionalista negra a partir de uma retomada da herança combativa – e performática –, das religiões afro-americanas (pensamos especialmente em nomes como os de Otis Redding, Nina Simone, Isaac Hayes, James Brown, Roberta Flack, Funkadelic, Gil-Scott Heron, Curtis Mayfield, Bobbi Humphrey, etc.), até chegar ao *Hip-Hop* e sua verbalização visceral, de investigações ontológicas e sociológicas profundas, é possível delimitar as permanências e as “quebras” no empuxo de estética radical negra no contexto estadunidense. Ver: COLLINS, Patricia Hill. *Do Black Power ao Hip-Hop: Racismo, Nacionalismo e Feminismo*. São Paulo: Autêntica, 2023.

foco do debate político sobre os destinos do país. Dois episódios são emblemáticos para compreender esta relação entre o gueto e a promessa revolucionária negra, inscrita aos discursos mais inflamados de Malcolm X e Ralph Ellison, por exemplo.

O primeiro é a rebelião do Harlem de 1964, desencadeada após o policial Thomas Gilligan ter assassinado o jovem James Powell, de apenas 15 anos, em frente a seus amigos e mais uma dezena de testemunhas. A reação da comunidade foi imediata: os estudantes da escola de Powell tomaram as ruas e pouco a pouco a vizinhança foi se somando à onda de indignação coletiva diante das violências às quais a população negra era submetida cotidianamente nas mãos das autoridades brancas, a qual o assassinato de Powell servira de estopim. Durante seis dias os protestos se estenderam entre saques de lojas, destruição do prédio do departamento de polícia e demonstrações públicas de resistência e fúria diante do acontecido (SHAPIRO, 1964, p. 11; WOOCK, 1970). Era claro o recado de que este não passaria impune como apenas um episódio a mais de violência policial contra a população negra.

O segundo, pouco mais de um ano depois, é a rebelião de Watts, nas redondezas de Los Angeles, que ganha corpo também após um caso de abuso policial. Marquette Fyre, um jovem negro de 21 anos é parado em uma blitz e acusado de estar embriagado. Após realizar o teste que indicava presença de álcool em seu sangue, ele tenta resistir à prisão, enquanto sua mãe, Rena Fyre, grita para que os policiais o soltem. As autoridades policiais, no entanto, respondem com ainda mais violência, desferindo golpes em seu rosto com uma barra de ferro, desfigurando seu rosto e deixando-o com sérias lesões. Rapidamente as notícias, via testemunhas da própria comunidade, correram a região e uma multidão tomou as ruas por quase uma semana. A Guarda Nacional foi chamada a intervir, o que, por óbvio, intensificou a onda de violência, resultando em 34 mortos e muitos milhões em danos materiais por conta das lojas que foram quebradas, invadidas e saqueadas⁴². Estes eventos prenunciariam o *long, hot summer* de 1967, quando uma onda de mais de 140 rebeliões explodiu por todo o país. A população negra urbana, mais uma vez, ia às últimas consequências para ter seu pedido de ajuda, seu grito de basta, seu manifesto contra a violência racista que havia contaminado todos os setores sociais do país, ouvido pelas autoridades.

Para os músicos de *jazz*, especialmente, ter acompanhado àquelas cenas em Watts, ou delas participado diretamente, como no caso do saxofonista Michael Session⁴³, provocou um

⁴² Cf. DAVIS, Mike e WIENER, Jon. *Set the Night on Fire: L.A. in the Sixties*. Nova Iorque: Verso Books, 2020; HORNE, Gerald. *Fire this Time: The Watts Uprising and the 1960's*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1995; COHEN, Jerry e MURPHY, William S. *Burn, Baby, Burn! The Los Angeles Race Riot, August 1965*. Nova Iorque: Dutton, 1966.

⁴³ Pouco conhecido até mesmo entre os estudiosos de jazz, Michael Session é um desses casos emblemáticos de exímios músicos negros existindo num completo limbo artístico e social. Figura importante na comunidade negra de Watts, foi membro e educador na Pan-African Peoples Arkestra liderada pelo pianista Horace Tapscott.

choque em suas maneiras de pensar o lugar da música num contexto de turbulências sociais sem precedentes. A região de Watts, assim como Compton, fora quase produto da política de discriminação habitacional praticada desde o início do século XX, com um adensamento significativo nos anos 40 e 50, crescendo desordenadamente como subúrbio e absorvendo grande parte da mão de obra negra proletarizada de Los Angeles. No contexto de uma incontornável decadência na região, abandonada pelas autoridades governamentais, surgem paralelamente à cena do chamado “Jazz da Costa Leste”, encabeçado por Gerry Mulligan, Stan Getz, Chet Baker, Dave Brubeck e Paul Desmond, fazendo um *jazz* mais “assimilável” pela indústria (sobretudo se comparado ao seu contemporâneo *Hard Bop*), nomes importantes para o *free jazz* como Charles Mingus, Don Cherry e Eric Dolphy. Estes músicos faziam dos clubes mais ao subúrbio um dos espaços fundamentais de sua formação e amadurecimento com a experimentação jazzística, tecendo uma contracultura fortemente influenciada pelo convívio com a brutalidade policial, a derrelição subjetiva e a ruína material (BELHOMME, 2018).

Mas a revolução que parecia rebentar nos principais centros urbanos do país encontra nas experimentações estéticas dos artistas da época, imersos naquele ambiente de insatisfação geral e de *détour* dentro do contexto de estratégias de luta não violenta pelos direitos civis, uma *outra forma de interlocução* para as demandas que explodiam violentamente sobretudo dos guetos. A esses gritos que nele reverberavam enquanto *locus* da liberação negra, soma-se a sonoridade do *free jazz* como plataforma para que eles ecoassem e reiterassem o caráter de denúncia que lhe eram subjacentes. Se por um lado a própria ruptura com as formas musicais canônicas do *jazz*, operada pelo *free jazz*, reforçavam mudanças de direção mais profundas na comunidade afro-americana, por outro a revolução começava a se inserir nos trabalhos desses músicos de maneira mais explícita e conclamatória. O fato de, no mesmo ano das rebeliões de Watts, o vibrafonista Bobby Hutcherson ter lançado um trabalho que pode ser visto como um dos maiores movimentos de digressão de sua carreira, tanto estética quanto politicamente, vai muito além da simples coincidência cronológica.

Seu álbum *Dialogue*, cujo título, assim como *Meditations* de Coltrane, parece evidenciar o *contraste entre serenidade discursiva e fúria sonora*, traz duas faixas que comunicam particularmente com aquele momento: “Les Noirs Marchant”, na qual a bateria de Joe Chambers reproduz um andamento marcial enquanto o trompete de Freddie Hubbard e o saxofone tenor de Sam Rivers vão pouco a pouco construindo um tema que não suscita outra coisa senão a pura tensão – em determinados momentos eles soam ora como carros de

Durante mais de uma década deu aulas de teoria musical para crianças e adolescentes e também lecionava cursos sobre literatura de expressão negra nos EUA.

polícia, ora como gritos de protesto – e “Ghetto Lights”, que aparece como um hino de amor ao gueto e desenha uma atmosfera urbana idílica perdida (ou seria ideada?) em meio ao caos instaurado pelas ondas de violência.

O mesmo pode ser dito do disco *Marzette and Company* (1968), de Marzette Watts – que fora expulso do estado do Alabama por envolvimento com o SNCC. A faixa que abre o disco, “Backdrop for Urban Revolution”, sintetiza o ímpeto de transgressão do disco a partir de uma explosão de sons que se esbarram e se confundem, se aproximam e se repelem, se avolumam e se dissolvem; ora dialogando, ora berrando um contra o outro, os instrumentos embarcam numa densa cacofonia que cria uma atmosfera de caos completo. A guitarra de Sonny Sharrock nesta faixa soa em determinados momentos como uma arma disparando, enquanto os pratos de ataque de J.C. Moses estouram como bombas de efeito moral; sons que compunham a trilha sonora dos guetos à época e com a qual a comunidade afro-americana destes espaços estava familiarizada. Todo o resto do álbum se assenta ainda nessa estranheza de sons que, como a ópera *Le Grand Macabre* de György Ligeti com seu abuso dos sons urbanos, buzinas, berros e apitos, estão em clara sintonia e diálogo com o contexto social no qual estes artistas estavam inseridos e pela forma na qual eles eram impactados por suas turbulências, inevitavelmente se utilizando da música como mediadora de seus posicionamentos face à barbárie.

Por outro lado, não se pode deixar de notar que a tradução da violência urbana em violência sonora do *free jazz* também envolvia a urgência por uma excisão do trauma psicológico dos músicos engajados com o movimento. Traumas aos quais toda a população negra estava submetida, não há dúvida, mas que engendrava toda uma *situação psicoexistencial cindida* específica, posto que o próprio modo de estruturação, profundidade e aderência da ideologia racista em todos os setores da sociedade fazia com que mesmo esses músicos – ocupando um lugar relativamente privilegiado, enquanto figuras *menos anônimas* – fossem vítimas diretas dos ataques motivados pela mesma mentalidade social segregadora e opressora servindo de valhacouto ao apartheid racial estadunidense.

Com Miles Davis, no auge de seu sucesso, com toda a projeção midiática e mercadológica a seu favor, sendo golpeado na cabeça por um policial branco enquanto fumava do lado de fora

do estúdio num momento de intervalo entre gravações^{44 45}; com o pianista Cecil Taylor, que há anos já estampava capas de revista, lotava concertos e era um dos principais nomes da nova música negra dos Estados Unidos internacionalmente, sendo brutalmente atacado numa tarde de agosto de 1964 por um grupo supremacista branco, tendo de ser hospitalizado às pressas⁴⁶; ou até mesmo através das perseguições e rondas do FBI ao torno da casa de Archie Shepp durante seus ensaios⁴⁷; a supremacia branca, com ampla infiltração e influência nas estruturas do capitalismo racial, deixava claro seu desprezo pela cultura negra, não apenas na qualidade de reconhecimento de sua *distinção*, mas no próprio aspecto de sufocamento das suas possibilidades de existência.

Logo, a aposta na radicalidade sonora transmutada em total liberdade de criação se apresentava como uma das maneiras possíveis de, ao mesmo tempo, afirmar existencialmente a dignidade negra num contexto onde o racismo a todo momento concentra seus esforços em suprimi-la e sufocá-la e expressar em tom de denúncia, através de uma música que é manifesto e protesto, as circunstâncias às quais a comunidade negra era obrigada a sobreviver⁴⁸, perpetuamente sob o manto do descaso governamental e sob a mira das armas das autoridades policiais. Por vezes essa retórica da violência como contraponto à opressão racista atingia níveis mais acentuados e acintosos de expressão valendo-se do *free jazz* enquanto plataforma enunciativa, passando a ser reivindicada enquanto tempo forte da progressão dialética do nacionalismo cultural afro-americano.

⁴⁴ O próprio Miles reconta esse episódio em sua biografia: “This White policeman comes up to me and tells me to move on. I said ‘move on for what? I’m working downstairs. That’s my name up there, Miles Davis’, and I pointed to my name on the marquee all up in lights. He said ‘I don’t care where you work, I said move on! If you don’t move on I’m going to arrest you. I just looked at his face real straight and hard, and I didn’t move. Then he said ‘You’re under arrest!’ He reached for his handcuffs, but he was stepping back...I kind of leaned in closer because I wasn’t going to give him no distance so he could hit me in the head...A crowd had gathered all of a sudden out of nowhere, and this white detective runs in and BAM! hits me on the head. I never saw him coming. Blood was running down the khaki suit I had on.” DAVIS, Miles. *Miles: The autobiography*. Paris: Interart, 1990. p. 77.

⁴⁵ Fato que ganhou a manchete, mas não levantou uma discussão mais profunda sobre a onipresença da violência racista na América, que não fazia distinção entre suas vítimas desde que fossem negras.

⁴⁶ « Has Jazz Lost Its Roots ?”. *Liberator*, agosto de 1964, p.5.

⁴⁷ Por óbvio, a vigilância do FBI estava relacionada com a repercussão de seu artigo “An Artist Speaks Bluntly” na *Down Beat*: “I talked to Don DeMichael (editor of DownBeat) on the phone after I wrote that article in DownBeat, and he said, ‘This articles frightens me. Are you sure you want to say these things about Ho Chi Minh and Fidel, because you know what people will say about you’. And I said, ‘All right, man, let them say that, because the FBI has already been to my house’, And they have. And the police stand outside my home when I practice ...” “A point of contact”. *Down Beat Yearbook*, 1966, 11º Anniversary, p. 110.

⁴⁸ O pianista Cecil Taylor, em um dos painéis da famosa revista *Down Beat*, deixando de lado todo o decoro e a possível “polidez” que lhe era esperada – tipo de atitude que caracterizaria muitos dos músicos de free jazz que deixavam de fazer concessões ou de se valerem de eufemismos ao comentar questões de ordem social para preservar sua imagem – traz à tona, de modo poético, fervoroso e visceral, as condições às quais a população negra é submetida nos guetos de todo o país: “They houses us comfortably in ghettos, where, it is said lightly, that Negro people can achieve dignity. Dignity, hell—they can’t achieve themselves. The reach to the stars is limited by the dirty ceiling. The road to rat-infested apartments is surrounded by shrubbery imbedded in garbage. The greed of white...who would rather count their money than fix broken hot water pipes so black babies may reach adulthood or even have heat while they die.”. A point of contact. In: *Down Beat Yearbook 1966, 11º anniversary*, p. 26.

Pensando a partir das contribuições trazidas por Antônio Carlos Araújo Ribeiro (RIBEIRO, 2024), acreditamos que há um encontro importante, uma *radicalização do pensamento*, que alcançará pensadores como Leroi Jones/Amiri Baraka, Stanley Crouch, Larry Neal, Angela Davis, entre outros, entre as noções de violência e seus usos, desenvolvidas por Malcolm X, no debate estadunidense, e aquela sustentada pelo martinicano Frantz Fanon, que percebe na atitude violenta de todo colonizado não mais do que uma atitude responsiva (e de fundo humanista e existencial, quase catártica, à *violência atmosférica* que marca as experiências coloniais. Na visão de Jones, por exemplo, que considerava o *jazz* uma *filosofia social*, à violência sonora do *free jazz* estaria subscrita a própria experiência coletiva negra, que atravessava inevitavelmente seus músicos. Logo, seria possível também através da radicalidade dessa música tensionar a construção de uma consciência revolucionária e afirmar a necessidade de uma nova atitude psicológica, política e organizacional.

À radicalização do pensamento, a nosso ver, seguir-se-á uma abertura igualmente radical quanto aos limites do próprio estatuto do *free jazz* naquele momento. É o caso, por exemplo, do álbum do baterista Sunny Murray – que levou o instrumento às últimas consequências no que diz respeito à recuperação histórica da tradição dos batuques como veículo de comunicação entre os negros num contexto de controle e vigilância, reinventando o instrumento em seus aspectos rítmicos, percussivos e melódicos; este último até então desconsiderado por grande parte dos bateristas de *jazz* – *Sonny's Time Now* (1965). O próprio título já sugere uma espécie de ruptura, pois guarda uma carga asseverativa que simboliza uma tomada de consciência, uma desassociação entre a criação do artista e o controle pelos donos dos meios de produção de sua música: é o momento de o próprio artista decidir os caminhos e destinos dela. Veremos no próximo tópico alguns exemplos de como se deu essa ruptura. No momento, queremos chamar atenção para o fato de que, a despeito da insurreição sonora, da anarquia criativa e da bateria de Murray prorrompendo sempre como deflagradora de um motim, o álbum conta com declamações potentes de Leroi Jones (Amiri Baraka)⁴⁹ que vociferam a radicalidade negra e colocam na ordem do dia, por um discurso apologético, a violência como resposta legítima e desejada da comunidade negra. Na terceira faixa, “The Black Art”, Jones declama o que os artistas negros querem, tomando a poesia como ponto de partida:

⁴⁹ Leroi Jones/Amiri Baraka fora um dos grandes mediadores e possibilitadores do movimento *free*. Não só pelo seu trabalho crítico, direcionando os holofotes para nomes até então marginais no *jazz* e respaldando conceitualmente o aspecto vanguardista daquela música, mas engajando-se diretamente com seus atores e buscando maneiras de traçar aproximações entre as elucubrações sonoras de seus músicos e a necessidade de se pensar uma maior aderência destes nos lugares desassistidos de todo acesso à cultura, valorizando o aspecto negro dessa cultura e sua correspondência com a realidade social afro-americana.

We want poems that kill/ Assassin poems/ Poems that shoot guns/ Poems that wrestle
cops into alleys and take their weapons leaving them dead/ white tongues pulled out and
sent to Ireland

e ao final do mesmo poema:

Let there be no love poems written until love can exist freely and cleanly/ Let Black People
understand that they are the lovers and the sons of lovers/ the warriors and the sons of
warriors/ Are poems and poets and all the loveliness here in the world

We want a black poem/ And a Black World/ Let the world be a black poem and let all Black
People speak this poem/ Silently or LOUD

O que as passagens evidenciam é que, neste período crucial da história do racismo nos Estados Unidos, a violência passa a ser, de modo vítreo, naturalizada como resposta do negro justamente porque a violência contra a população negra fora historicamente naturalizada, respaldada, aprimorada e defendida⁵⁰, não só diretamente por grupos supremacistas, mas indiretamente pela própria maneira como o capitalismo se constituía nesse país, primeiro a partir da redução do negro à mercadoria, depois pela exploração da mão de obra negra e suplantação de todas as suas formas legítimas de expressão a partir de um *modus operandi* colonial voltado a um grupo social dentro de seu próprio território.⁵¹ Já nos últimos versos de Jones/Baraka, que são antecidos de sopros e de sua própria voz, ambos simulando bombardeios, bem como da bateria de Murray, que ele parece espancar a golpes de boxe, fica claro que a ideia de fazer do amor como mote da luta negra – a exemplo de como aparece na perspectiva de King ao defender o amor e a compaixão com os próprios inimigos como estratégia para a demonstração de uma qualitativa diferença moral na forma como os negros buscavam sua libertação – só pode materializar-se depois que a violência, ou um processo que se desencadeia inevitavelmente pela violência, sobrepuja a realidade de injustiças a qual o negro está condicionado.

Não obstante o fato dessa violência ser uma *práxis*, ela também é um discurso que se utiliza de uma linguagem específica, aquela que se esparge por entre as rachaduras das habitações precárias do gueto, sendo o *free jazz* mais um dos potencializadores dessa linguagem, que guarda consigo uma capacidade de síntese política e de identificação e consequente adoção

⁵⁰ Essa contradição se manifesta, igualmente, na maneira pela qual a própria América branca “aceita” a violência cometida por homens e mulheres negras, desde que num contexto que esteja concatenado com seus interesses militares e econômicos. Como destaca Rap Brown: “So the question is not can Black people be violent. They send us to Vietnam and brag about what good fighters we are. It’s legitimate for a black man to go over there and kill 30 vietcongs and get a medal, but you come back and kill one racist, red-necked, honky, camel-breathed peckerwood who’s been missing you and your people all your life and that’s murder. That’s homicide, because the white man has the power to define and legitimize his actions. He can legitimize violence. At this point we must address ourselves to defensive measures, something that will counteract that violence.” BROWN, Rap. Op. cit, p. 38.

⁵¹ E aqui reside, em nosso entender, um forte fundamento a justificar a circulação das ideias fanonianas entre os pensadores da emancipação negra estadunidense.

da revolta como estratégia de combate. Ian Young em seu ensaio sobre o vocabulário político dos guetos, em especial aquele que será incorporado pelos Panteras Negras, inextricavelmente relacionado com e parte de salutar importância de sua plataforma política de viés revolucionário, anticapitalista e, cada vez mais, nacionalista, destaca que Malcolm X tivera um papel fulcral no que ele chama de “descristianização” do dialeto político predominante no contexto das lutas pelos direitos civis (YOUNG, 1970).

Isto porque ele conseguira aproximar as comunidades negras urbanas, pela invenção de um dialeto que comunicava mais diretamente com suas mazelas, da realidade racial estadunidense, provocando e estimulando o sentimento de revolta e o desejo de transformação face a ela. A partir de termos como “Uncle Tom”, “field negro” e “black”, Malcolm X fazia-se entender e tornava mais acessível uma explicação no que tange aos problemas materiais e ideológicos que faziam do negro norte-americano um sujeito à margem da sociedade. Ainda segundo Young essa linguagem na qual Malcolm X e outros líderes negros investiram era “uma linguagem política incontrolada, o oposto à linguagem aprisionada, refinada e ultra-definida que era aquela de grande parte dos militantes políticos” (YOUNG, 1970); daí a correspondência entre a liberação, o caráter indômito dos sons e das experimentações sonoras e estéticas do *free jazz* desse momento político com a tentativa de comunicação, reverberação, propalação e intensificação das vozes do gueto⁵² que gritavam pelo fim da segregação racial e da brutalidade que lhe acompanha, mas eram constantemente silenciadas.⁵³

Por conseguinte, as mudanças que se operam pela irrupção do *free jazz* no cenário cultural norte americano nos primeiros anos da década de 60, esta decisiva para uma mudança de direção no seio das ideologias adotadas pelas organizações que capitaneavam as principais batalhas legais e populares na reivindicação pelos direitos civis e pela dignidade negra, sob influência de uma outra ala que se radicalizava e pregava igualmente uma radicalização da consciência negra, devem ser compreendidas em estrita observância ao cenário social e ao contexto histórico no qual esses processos tomam forma. A recusa da tradição musical ocidental, a abdicação das restrições impostas pelo tonalismo, a absorção de influências das

⁵² Cf. o ensaio do saxofonista Marion Brown sobre o desenvolvimento histórico dessa relação entre o *jazz* e a tradição aural da revolta negra. BROWN, Marion. “Improvisation and the Aural Tradition in Afro-American Music”. *Black World*, nº 23, Novembro de 1973.

⁵³ Estas serão recuperadas e reverberadas no discurso ruidoso do *free jazz*: “Although generations of jazz performers had vocalized instrumental lines, free improvisers exhibited a much greater range of emotions than their predecessors, including anger, passion and rage. They sacrificed the qualities of intonation and colorations esteemed by European art music in order to produce a harder tone. And by freeing themselves from chord and pitch restrictions, they incorporated a wider range of expressive sound effects. In this way, Archie Shepp’s gruff tenor and Pharoah Sanders’ high register squeals could imitate not only the human song but the human cry as well.” ANDERSON, Ian. *This is our music: Free Jazz, the sixties and the American culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. p.111.

músicas africanas e asiáticas (algo que se vê nas peregrinações de John Coltrane por novas sonoridades, pronunciadas já em seu disco *Africa Brass*, de 1964, mas aprimoradas em discos como *Kulu Sé Mama* e *Sun Ship*), o afastamento da ideia de primordialidade temática ou melódica nas músicas – algo que acompanha todo o jazz de maior apelo comercial ao longo do século XX –, a digressão face a exigência de uma harmonia predominante, o rompimento com a dinâmica dialógica do *call and response* que investe numa interação marcada pela individualização e a adoção de uma nova ideia de improviso⁵⁴ fundamentada na expansão do conceito de coletividade⁵⁵ com absoluta liberdade para criar, são aspectos característicos do *free jazz* que se inter-relacionam e expressam a afinidade entre a reinvenção da estética negra por uma chave política que tem nas manifestações radicais da comunidade negra sua força motriz.

Nesse aspecto estamos plenamente de acordo com Frank Kofsky que, ao lado de Leroy Jones/Amiri Baraka – precursor numa abordagem historiográfica do *free jazz* que levasse em consideração o intercâmbio e a reciprocidade entre o momento histórico das lutas protagonizadas pelos negros norte americanos, suas diferenças substanciais, suas cissiparidades discursivas, suas táticas e estratégias de ação etc. – foi um dos poucos estudiosos desse movimento musical que exala radicalidade a interpretá-lo à luz das transformações a nível histórico-político. Para ele, “major alterations in the nature of natural improvisation do not ‘just happen’ mas são fruto de uma “intimate symbiotic relationship between jazz and the urban Negro community”, o que implica inferir, por fim, que modificações profundas na estética do jazz, especialmente nas formas que assume sob a égide do *free jazz*, ocorrem principalmente como indício de uma implicação mediada pelas transformações simultâneas (ou antecedentes) na consciência coletiva do negro – sobretudo do negro guetizado; ladeado e asfixiado pela violência de fundo racial (KOFSKY, 1970, p.137). Por esta razão, quando questionado numa entrevista sobre o que significava a música negra, especificamente a música negra tal como ela se manifestava pela sonoridade insurrecional que se observava no movimento do *free jazz*, o saxofonista Archie Shepp respondera: “so

⁵⁴ De acordo com Anthony Braxton, um dos músicos mais proeminentes dentre as várias vanguardas jazzísticas, a improvisação está na base de dois conceitos centrais da música experimental do século XX: aleatório e indeterminismo. Segundo ele, palavras cunhadas “para contornar a palavra improvisação e, como tal, a influência da sensibilidade não branca”. BRAXTON, Anthony. *TriAxiom Writings*, vol. 1. Synthesis Music, 1985. p. 36.

⁵⁵ Ornette Coleman, geralmente saudado como o “inventor” do nome *free jazz*, em razão de seu álbum *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961), desenvolverá a partir dos anos 60 todo um trabalho filosófico em torno da ideia de “Harmolodics”, também prática de improvisação coletiva que, *grosso modo*, preconiza que melodia, ritmo, harmonia, velocidade, pulso, tempo e frases encontram-se numa posição de igualdade. Stephen Rush, biógrafo de Coleman, sublinha que o saxofonista fora profundamente influenciado pelas discussões a respeito da construção de uma nova coletividade negra, aí incluídas novas maneiras de se expressar, para pensar o seu sistema totalmente horizontal. Ver: RUSH, Stephen. *Free Jazz, Harmolodics and Ornette Coleman*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

when you ask me how I would define our black music, I say *it's murder! Genocide! They're trying to kill us!!*"(grifo nosso).⁵⁶

Considerações finais: ao gueto o que é do gueto

Muito embora o *free jazz* surja como um conjunto de práticas estéticas e políticas que tentam abalar o controle econômico e racializante sobre a música negra, cujos esforços se direcionam a apagar os seus traços e substratos históricos e apartá-la de seu contexto social, é uma manifestação musical calcada sobre um *devoir emancipatório* que vai mudando e se (re)atualizando *pari passu* com a conjuntura política e a mentalidade negra diante da complexificação dos desafios que se impõem em seu contexto de luta. Ele se reinventa e experimenta, junto com o povo negro, uma liberação total que age inventivamente na correlação de forças que se estabelece entre, de um lado seus esforços para enfraquecer a renitência racista em todas as esferas sociais, e, de outro, a resistência pelas superestruturas do capital racial e da ideologia supremacista branca.

O *free jazz* se radicaliza à medida (ou, como o próprio Kofsky coloca, antecipadamente)⁵⁷ em que a comunidade negra se radicaliza, tentando seguir e nortear as perspectivas de enfrentamento à segregação e à colonização econômica e cultural desta comunidade. E ele o faz mantendo-se sempre atrelado à uma herança histórica cuja transmissão se perfaz não tanto pelo registro escrito – poderíamos, no caso dessa música, falar em implosão da notação –, mas refocilando a trama afro-sônica e agindo sobre as brechas de sua tradição, incorporando a ela novos elementos atrelados às demandas políticas e estéticas que lhe são contemporâneas. É por esta razão que o filósofo Cornel West destaca que o “ur-texto” da cultura negra nos EUA “não é nem a palavra, nem os livros, tampouco um monumento arquitetônico ou um compêndio legal. Ao invés disso, é um grito gutural e um gemido doloroso – um choro não tanto por ajuda quanto por abrigo, um gemido não tanto de reclamação quanto o é por reconhecimento”⁵⁸.

⁵⁶ SHEPP, Archie. *Interview with David Baker*. In: AAAI Black Composer Speaks Collection, SC 35, Archives of African American Music and Culture, Indiana University, Bloomington.

⁵⁷ O caráter prefigurativo e prenunciatório da música face às demandas por transformação social que geralmente se desencadeiam em apostando em um modelo de ruptura política (revolucionário ou não) mais profundo, é uma das teses principais do economista e filósofo francês Jacques Attali. Em sua obra *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Attali assevera que a música “se torna fonte de ultrapassagem e de liberdade, de transcendência e de sonho, de exigência e de revolta”. ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard/PUF, 2001. p. 15.

⁵⁸ WEST, Cornel. Black strivings in a twilight civilization. In: *The Future of the Race*. Nova Iorque: Penguin Random House, 1997.

Grito, choro, gemido. Elementos subterrâneos de uma história apócrifa, determinada e asfiziada pela violência do Outro. Como não ouvi-los ressoando e identificar sua força no conjunto de vozes dos *spirituals* projetando em canção o desejo de constituir um futuro liberto, nas murmurações ritmadas dos *field hollers* compassando as cargas estafantes de trabalho das lavouras de algodão do Sul, nas modulações harmônicas que acompanham os monólogos dotados de derrelição e filosofia dos blues, na polifonia disruptiva do free jazz explodindo a escuta colonizada à medida em que as manifestações e motins explodiam nas ruas exigindo o fim de uma sociedade que segrega e difere os indivíduos pela cor de sua pele?

Por isso, levando em consideração o que fora previamente exposto, é indispensável ressaltar que o *free jazz* enquanto engajamento profundo do músico com o *milieu* social não pode ser visto como um movimento unidimensional, posto que ora se refugia numa reflexão mais espiritual, acompanhando as perspectivas políticas negras que depositam suas esperanças nesse campo há pelo menos 200 anos – a exemplo da retórica de King, materializada na plataforma política da SCLC, com forte influencia em outros grupos como o CORE, a NAACP e a SNCC em seus primeiros anos de atividade –, ora ele se arroja a veicular a expressão da revolta negra numa sonoridade e estética que fazem ressoar as perspectivas políticas que asseguram o uso da violência como estratégia de defesa e enfrentamento dos dilemas do presente – como se apresenta em discursos de plataformas políticas mais radicais das quais Malcolm X e a Nação do Islã, primeiramente, e os Panteras Negras, já no fim dos anos 60, são os principais expoentes. Mais do que um termômetro dos anseios sociais e dos sentimentos da população negra, quer eles se radicalizem ou não, o *free jazz* assume nesse período de tensões e fissuras dos embates raciais dos anos 60 um papel fundamental de *exutório de criação e revolta*.⁵⁹

Por outro lado, essa interlocução entre uma expressão da tradição radical negra que emerge como uma nova forma de conceber as potencialidades da música negra enquanto *força social*, desencadeia irremissivelmente uma *recomposição da relação entre cultura e política nas comunidades afro-americanas*, tracejando entre elas novas mediações. Para além da aproximação discursiva com os problemas dos guetos, por exemplo, o *free jazz* provoca e fomenta uma articulação mais orgânica com seus membros, num esforço para emulsificar vanguarda estética e emancipação político-existencial; amadurecimento de uma consciência afro-centrada ocupada com a reflexão sobre e a ultrapassagem dos problemas reais enfrentados pelas massas populares negras. Voltar-se ao gueto, no caso do *free jazz*,

⁵⁹ Cf. KELLEY, Robin. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: The Beacon Press, 2002.; LOCK, Graham. *Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past*. Carolina do Norte: Duke University Press, 2000.; WEINSTEIN, Norman. *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz*. Nova Jersey: Scarecrow Press, 1992.

significava também assumir que, na visão do *establishment*, esse é o lugar por excelência reservado a um movimento que se proponha a refletir sobre as implicações do *apartheid* racial e questioná-lo, a partir do próprio exercício criativo do músico.

Seus principais nomes, salvo algumas fortuitas exceções, jamais conseguiram transpor a barreira segregacionista e o *colonialismo cultural* incidindo sobre sua música. Ornette Coleman, hoje reconhecido como peça-chave do movimento, jamais encontrara um sucesso econômico correspondente à importância de suas contribuições; Cecil Taylor lutou por anos para manter-se na música e, isso só foi possível, graças a empregos paralelos. Enquanto sua música era apreciada em circuitos europeus, sua presença era indesejada (pouco lucrativa!) em grande parte dos clubes de *jazz* norte-americanos; Archie Shepp, não fosse a influência de Coltrane dentro da *Impulse! Records*, talvez tivesse sua discografia reduzida pela metade. O horizonte de sobrevivência dessa música e a continuidade de suas inventivas revolucionárias mostrava-se, portanto, cada vez mais inequivocamente a aproximação com as comunidades negras e o esforço por sua coletivização total.

Por essa razão mesma os anos 60 marcam uma digressão fundamental em termos de iniciativas e intervenções que situavam o *jazz* explicitamente no terreno do político. Não um político abstrato, de conteúdo inapreensível ou obtuso, ressaltamos, mas uma adesão completa às perspectivas que primavam pela autodeterminação e descolonização da população negra. Quando Archie Shepp, Bill Dixon, Don Moore, Howard McRae e Perry Robinson organizam uma série de concertos de rua durante o verão de 1962 para financiarem uma viagem à Helsinque para apresentações no 8º Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes – organizado por diversos partidos comunistas e movimentos pró-descolonização africana –, e distribuem panfletos onde se pode ler que “a cultura negra é o dínamo da revolução” (BOYNIK, 2019), é uma concatenação inédita de forças sociais que entram em ação. Quando finalmente viajam, ao lado de Angela Davis e Stokeley Carmichael (Kwame Ture), e durante a primeira apresentação interrompem abruptamente a música para acusar o aspecto colonial do capitalismo estadunidense e denunciar a existência de um contra-festival de *jazz* organizado pela CIA a alguns quarteirões dali, é um despertar sem precedentes, para as possibilidades de articulação entre estética e política, que se concretiza (KOFISKY, 1970).

Inegavelmente influenciados por esse despertar, motivados pela propulsão de fenômenos novos à tradição performática negra, que personagens como Leroi Jones/Amiri Baraka, o poeta, crítico e ensaísta A.B. Spellman e o escritor Larry Neal, antes mencionados, iniciarão um movimento intitulado *The Black Arts Movement*, de forte repercussão a nível nacional. Focado em um distanciamento profundo com qualquer conceito de arte ou artista que esteja

alienado em relação à sua comunidade⁶⁰, o movimento tem seu pontapé com a criação do *Black Arts Repertory/Theater School* (BARTS), que se estabelece em um prédio ocupado na *West 130th Street*, em 1965, oferecendo atividades direcionadas a levar a arte produzida pelos negros para os próprios negros que, em especial no contexto urbano, viviam apartados da possibilidade de se expressarem criativamente por conta das duras condições de vida engendradas pela exclusão social e pela tensão racial que poderiam vitimá-las a qualquer momento.

O *free jazz* foi eleito espontaneamente como a expressão musical negra de maior importância para esse movimento que buscava constituir um espaço onde a contracultura negra pudesse se afirmar.⁶¹ Músicos que se aventuravam por esta vertente como Cecil Taylor, John Coltrane, Archie Shepp, Sun Ra, Marion Brown, Jackie McLean, Pharoah Sanders, Milford Graves, entre outros, além de realizarem uma série de concertos para angariar fundos para o movimento, propunham diversas atividades ao ar livre, entre cursos de história negra e literatura, oficinas de música, teatro e poesia. Por diversos meses o BARTS garantiu o financiamento para os programas de verão do *Harlem Youth Opportunities Unlimited* (HARYOU), uma agência atrelada ao *Office of Economic Opportunity*, um dos componentes do programa nacional criado pelo presidente Lyndon Johnson, o *War on Poverty*. Durante quase três meses mais de 400 jovens negros frequentaram as atividades e, não era incomum a reunião de demais membros da comunidade para ouvirem os concertos de *free jazz* ou uma apresentação de uma peça que debatia problemas a serem enfrentados pela população negra num contexto revolucionário – a exemplo da peça *Dutchman*, de Amiri Baraka, que contava também com sonorização de Archie Shepp⁶² e uma linguagem que em tudo se aproxima com o que discutimos anteriormente a respeito do “dialeto dos guetos”, tensionando seu potencial político –, bem como a declamação de uma poesia que conclamava à tomada revolucionária das rédeas do país pelo poder negro, inundando as ruas do Harlem com “música, pintura, dança e poesia de vanguarda”, como o próprio Baraka rememora em sua autobiografia (BARAKA, 1997, p. 295).

⁶⁰ NEAL, Larry. *The Black Arts Movement*. Drama Review, vol. 12, nº4, 1968.

⁶¹ Dois anos antes, uma iniciativa do contrabaixista Charles Mingus – que não chegou a ser efetivada na prática – propunha igualmente promover ações para a comunidade negra tendo como principais agentes os músicos negros de jazz. A iniciativa de Mingus era a de abrir uma escola, a *School of Arts, Music and Gymnastics*, na qual o próprio Mingus, além do baterista Max Roach e a dançarina Katherine Dunham seriam os instrutores. Mingus, assim como Baraka, esperava recolher fundos para a HARYOU, bem como levar a música negra para o seu verdadeiro nascedouro, isto é, as comunidades negras periféricas dos Estados Unidos. Nas palavras do próprio Mingus a ideia salutar era “play in the parks or on the backs of trucks for kids, old people, anyone”. SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. Massachusetts: Harvard University Press, 2005. p. 156.

⁶² Cabe ressaltar que Archie Shepp era dramaturgo de formação e escrevia e dirigia peças no contexto geral de explosão do Black Arts Movement, a exemplo de *Junebug Graduates Tonight* (que tinha o saxofonista Marion Brown como um dos protagonistas), ganhadora do prêmio de melhor produção off-broadway em 1965 e *Revolution*,

As iniciativas do BARTS influenciaram diretamente na criação de projetos com ímpeto parecido que viriam a se espalhar por todo o país,⁶³ alguns com grande longevidade, incluindo 800 teatros e centros culturais focalizados na abordagem da historiografia afro-americana e em sua contribuição para a cultura estadunidense, além de festivais de música, de artes plásticas, espetáculos de dança e conferências sobre estética negra.⁶⁴ Mas uma das contribuições mais centrais do BARTS se deu no terreno da aproximação entre as verdadeiras fontes de inspiração da música negra, isto é, as comunidades negras, e os músicos de *free jazz* que vinham numa série de esforços para se comunicar com elas, posicionando-os como figuras-chave na transformação da consciência histórica e do espírito radical que vinha sendo abraçada pela população negra em uma série de demonstrações por todo o país, fornecendo assim uma base sólida para uma união profícua e duradoura entre a vanguarda estética e as perspectivas políticas revolucionárias (ANDERSON, 2007).

Este episódio foi um dos mais importantes da história das performances negras no Estados Unidos e um marco na evolução política do *free jazz*, uma vez que, para além da completa reformulação dos e disrupção face aos padrões musicais presentes em toda a *démarche* do jazz, demonstrara que havia um compromisso e um engajamento político de seus músicos com uma retomada da potência histórica da organização política negra, a partir das ideias de *comunidade* e *coletividade*, mediadas pela criatividade, liberdade e invenção, com vistas a uma revolução que engendrasses a constituição de novas formas sociais, culturais e econômicas que permitissem a afirmação de uma outra forma de existência da população negra, emancipada em relação aos limites impostos pelas estruturas hegemônicas do capital racista norte-americano.

A estética negra atingiu seu ponto de maior radicalidade ao congregar artistas de diferentes perspectivas para pensarem juntos novas formas de *agir nas fissuras* de um sistema exploratório e opressor; deslegitimador de toda manifestação espontânea que partisse das comunidades negras ostracizadas pela violência e miséria. Segundo o baterista Milford Graves (ANDERSON, 2007, p. 102), estes encontros entre artistas negros foram fundamentais para a politização mais profunda dos artistas de *free jazz* e contribuíram para que eles pudessem reformular e alargar, nos anos seguintes, as perspectivas transgressoras

⁶³ Além da AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) e seus longevos programas educativos e culturais nas comunidades de Chicago, mais conhecidos e respaldados pela historiografia do jazz, gostaríamos de dar destaque ao UGMACC (Union of God's Musicians and Artists Ascension), dirigido por Horace Tapscott. Esse coletivo, cujas atividades organizavam-se sobretudo em Watts, dedicou-se por anos (1961-1977) ao ensino de jazz para crianças e adolescentes. Ademais, também funcionavam como uma espécie de sindicato que lutava pela empregabilidade dos músicos de jazz e remunerações justas. A partir da década de 70, passam a auxiliar também dançarinos, dramaturgos e artistas visuais negros a conseguirem financiamentos para seus projetos.

⁶⁴ Cf. FULLER, Hoyt W. Towards a Black Aesthetic. In: Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present. Carolina do Norte: Duke University Press, 1994.

sobre a própria música, sempre aproximando-a cada vez mais da comunidade negra, uma vez que, como nos lembra Archie Shepp: “black music is taught in the streets!”.⁶⁵

Referências

- ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard/PUF, 2001.
- BALANDIER, Georges. *La situation coloniale : approche théorique*. Cahiers internationaux de sociologie, vol.11, 1951, pp. 44-79.
- BARAKA, Amiri. *The autobiography of Leroi Jones*. Chicago: Laurence Hill Books, 1997.
- BELHOME, Guillaume. *Eric Dolphy*. Paris: Lenka Lente, 2018.
- BESSA, Virginia de Almeida; LIMA, Giuliana Souza de; PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *O passado audível: origens culturais da reprodução sonora*. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 7, 2020.
- BROWN, Marion. “Improvisation and the Aural Tradition in Afro-American Music”. *Black World*, nº 23, Novembro de 1973.
- BROWN, Rap. *Die, Nigger, Die! A Political Autobiography of Jamil Abdullah al-Amin*. Chicago: Chicago Review Press, 2002.
- CALAIACO, James A. *Martin Luther King Jr. and the Paradox of Nonviolent Direct Action*. Phylon, vol. 47, nº1, 1986.
- COLLINS, Patricia Hill. *Do Black Power ao Hip-Hop: Racismo, Nacionalismo e Feminismo*. São Paulo: Autêntica, 2023.
- DAVIS, Miles. *Miles: The autobiography*. Paris: Interart, 1999.
- FULLER, Hoyt W. *Towards a Black Aesthetic*. In: *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Carolina do Norte: Duke University Press, 1994.
- GARDEL, Mattias. *In the name of Elijah Muhammad: Louis Farrakhan and the Nation of Islam*. Nova Iorque: Durham, 1996.
- HECKMAN, Don. *Roots, Culture and Economics: an interview with avant-garde pianist-composer Andrew Hill*. Em: *Down Beat*, 5 de maio de 1966.
- JONES, Leroi. *Black Music: Free Jazz e Consciência Negra*. São Paulo: Sob Influência, 2023.
- JONES, Leroi. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Perennial, 2002.
- KELLEY, Robin D.G. *Africa Speaks, America Answers: Modern Jazz In Revolutionary Times*. Londres: Harvard University Press, 2012.
- KELLEY, Robin. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: The Beacon Press, 2002.
- KELLEY, Robin D. G. *Race Rebels: Culture, Politics and The Black Working Class*. New York: Free Press, 1994.
- KING JR., Martin Luther. *A Testament of Hope: The Essential Writings and Speeches*. Nova Iorque: Harper One, 2003.
- KING JR., Martin Luther. *Letter from Birmingham Jail*. Chicago: Penguin Modern, 2018.
- KOFSKY, Frank. *Black Nationalism and the Revolution in Music*. Nova Iorque: Pathfinder Press, 1970.

⁶⁵ SHEPP, Op. cit. p. 23.

- LOCK, Graham. *Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past*. Carolina do Norte: Duke University Press, 2000.
- LOORY, Stuart H. "Reporter Tails Freedom Bus, Caught in Riot". *New York Herald Tribune*, 21 de maio de 1961.
- MALCOLM X. *Le Pouvoir Noir* (Textes politiques réunis et présentés par Georges Breitman). Paris : La Découverte, 2008.
- MALCOLM X. *Malcolm X Fala*. Org. Geroge Breitman. São Paulo: Ubu, 2023.
- MALCOLM X. "Malcolm X's speech at the founding rally of the Organization of Afro-American Unity (OAAU)", 28 de junho de 1964. Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/speeches-african-american-history/1964-malcolm-x-s-speech-founding-rally-organization-afro-american-unity/>
- MOTEN, Fred. *In the Break: the Aesthetics of Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- OGBAR, Jeffrey. *The Civil Rights Movement, Black Nationalism and Black Power*. Baltimore: John Hopkins, 2005.
- ROBINSON, C. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Chappel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- RUIZ, Renan Branco. "O novo rumo para música popular": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980). 2023. 485p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2023.
- SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. Massachussets: Harvard University Press, 2005.
- SHAPIRO, Fred C. *Race Riots: New York, 1964*. Nova Iorque: Crowell, 1964.
- SHEPP, Archie. *An artist speaks bluntly*. Down Beat, nº32, 16 de dezembro de 1965.
- SHEPP, Archie. *Interview with David Baker*. In: AAI Black Composer Speaks Collection, SC 35, Archives of African American Music and Culture, Indiana University, Bloomington.
- SPELLMAN, A.B. "Not Just Whistling Dixie". In: *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*. Nova Iorque: Black Classic Press, 2007.
- WEINSTEIN, Norman. *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz*. Nova Jersey: Scarecrow Press, 1992.
- WEST, Cornel. Black strivings in a twilight civilization. In: *The Future of the Race*. Nova Iorque: Penguin Random House, 1997.
- WOOCK, Roger R. *Poverty and Politics in Harlem*. Nova Iorque: New College University Press, 1970.
- YOUNG, Ian. Les Panthères Noirs et la Langue du Ghetto. *Esprit*, nº 396, 1970.

Discografia

- ABBEY LINCOLN. *Straight Ahead*. Candid, 2022. Disco de Vinil (CLP3015).
- AHMAD JAMAL. *Macanudo*. Waxtime, 2015. Disco de Vinil (771980).
- ALBERT AYLER. *My Name is Albert Ayler*. Freedom, 2013. CD (MZCB-1213).
- ALBERT AYLER. *Spiritual Unity*. ESP-DISK, 1965. Disco de Vinil (ESP-1002)
- ARCHIE SHEPP. *Fire Music*. Impulse!, 1965. Disco de Vinil (AS-86).
- ARCHIE SHEPP. *Four for Trane*. Impulse!, 1962. Disco de Vinil (AS-71).
- ARCHIE SHEPP. *On this Night*. Impulse!, 1966. Disco de Vinil (A-9).

- BOBBY HUTCHERSON. *Dialogue*. Blue Note, 1965. Disco de Vinil (BST 841980).
- CHARLES MINGUS. *Pithecanthropus Erectus*. Atlantic, 1956. Disco de Vinil (AT-1237).
- DUKE ELLINGTON. *Black, Brown and Beige*. Columbia, 1959. Disco de Vinil (CL 1162).
- ERIC DOLPHY. *Out to Lunch!* Blue Note, 1966. Disco de Vinil (BLP 4163).
- JOHN COLTRANE. *Africa/Brass*. Impulse!, 2015. Disco de Vinil (UCCI-9297).
- JOHN COLTRANE. *Meditations*. Impulse!, 1966. Disco de Vinil (AS-9110).
- JOHN COLTRANE. *Kulu Sé Mama*. Impulse !, 1980. Disco de Vinil (A-9106).
- LEROI JONES. *A Black Mass*. Latter-Day Quixote, 2014 [1968]. Fita cassete (LQD 1002)
- MARZETTE WATTS. *Marzette and Company*. ESP Disk, 1968. Disco de Vinil (ESP 1044).
- MAX ROACH; ABBEY LINCOLN. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Candid, 1961. Disco de Vinil (CJM 8002).
- MAX ROACH. *Deeds, Not Words*. Riverside, 2013 [1961]. Disco de Vinil (RLP-1122).
- ORNETTE COLEMAN. *Free Jazz: A Collective Improvisation*. Atlantic, 1961. Disco de Vinil (SD 1364).
- ORNETTE COLEMAN. *Tommorow is the Question!*. Contemporary Records, 1959. Disco de Vinil (LAC-1228).
- RANDY WESTON. *Uhuru Africa*. Roulette, 2009. Disco de Vinil (RE-130).
- SONNY SHARROCK. *Black Woman*. Vortex, 2014. Disco de Vinil (CS 2014).
- SUNNY MURRAY. *Sonny's Time Now*. Skokiann, 2016. Disco de Vinil (SKOK005).

Bancas e famílias do RAP Nacional: espaço vivo de convivência e afeto entre masculinidades negras

José Balbino de Santana Junior
Universidade Federal da Paraíba
zebbdj@gmail.com

Resumo: As bancas e famílias são representações de coletivos onde a presença de homens negros é majoritária e, pensando na música também como um espaço de resistência e representatividade, são um dos poucos espaços onde uma reunião de homens negros pode prosperar e se transformar em transmissão de cultura, conhecimento e afeto. Enxergando o movimento Hip Hop e suas formas de organização através de uma lente decolonial o artigo busca entender histórico e socialmente estes fenômenos considerando a música como liga principal de uma cadeia de distribuição de saberes e cuidados. Constatando a brutalidade do Estado brasileiro diante da comunidade negra e mais violenta e especificamente por sobre os homens negros, esta escrita pretende pensar a música RAP e as organizações que dela frutificam como espaços onde estas vidas são possíveis e podem se relacionar. O gatilho desta empreitada é uma apresentação do Rapper Daganja e a Família Ugangue, ocorrida em formato de Live Streaming, durante a pandemia do COVID-19.

Palavras-chave: Negritude, Bancas, Hip hop, Masculinidades, Rap

National RAP “bancas” and families: A living space for coexistence and affection between black masculinities.

Abstract: The “bancas” and families in Hip Hop are representations of collectives where the presence of black men is the majority and, thinking about music as a space of resistance and representation, they are one of the few spaces where a black men meeting can thrive and transform into transmission of culture, knowledge and affection. Looking to the Hip Hop movement and its forms of organization through decolonial lens, this article seeks to understand historically and socially these phenomena, considering music as the main link in a chain of distribution of knowledge and care. Noting the brutality of the Brazilian State against the whole black community and violent behavior specifically driven to black men, this paper intends to think about RAP music and its organizations as spaces where these lives are possible and can relate. The trigger for this endeavor is a presentation by the Rapper Daganja and the Ugangue Family, held in Live Streaming format, during the COVID-19 pandemic.

Keywords: Blackness, Bancas, Hip hop, Masculinities, Rap

Introdução

Dou início a esta escrita ainda tocado pela morte dos jovens Jhordan Luiz Natividade e Edson Arguinez Júnior, baleados por policiais militares em mais uma "abordagem padrão" (dezembro de 2020). Tempos atrás, chorei a morte das meninas Emily Vitória e Rebeca Beatriz, de 4 e 7 anos de idade, e poucos dias antes ainda me revoltava com a morte covarde por espancamento de João Alberto Silveira Freitas. A pele da cor da noite é o que (p)une essas pessoas, e as unem a mim também. Imaginando que essas são as mortes de pessoas negras que chegaram à grande mídia num curtíssimo espaço de tempo, e que todas elas se dão em contextos de extrema violência, sou mobilizado por essa circunstância a pensar numa estratégia de fuga rumo a uma mínima tranquilidade, estado de paz em vida, e faço deste texto uma proposta de perspectiva positiva dentro de um contexto geral que devora pessoas pretas de maneira indiscriminada.

O Brasil é um país forjado na violência. Em todos os estágios da constituição da ideia de país, essa é uma constante que, desde o processo de colonização até os dias atuais, pode ser percebida numa dinâmica de ascendência sobretudo quando pensamos as relações considerando cor, gênero e classe social. Essa é uma perspectiva da qual não posso escapar ao analisar qualquer fenômeno, e, a ideia desse artigo é, através de uma perspectiva interseccional utilizada dentro de um conjunto de outras ferramentas para interpretação de fenômenos, entender uma manifestação da música popular brasileira urbana como um dos raros espaços públicos, ou publicizados, de produção e expressão de afeto entre homens negros. A importância de espaços como esse vai muito além do que poderei tratar nessas linhas, mas apresento aqui impressões que partem também da minha própria experiência de homem negro¹ que sobrevive ao Brasil.

Integrar esta perspectiva de análise de um fenômeno musical à minha própria história é um movimento que surge neste trabalho como uma outra proposta metodológica na abordagem dos temas, e, principalmente considerando este artigo no contexto da produção científica brasileira em música, pretendo assim agregar o valor não somente da experiência individual mas sobretudo de uma vivência coletiva de tantos integrantes das comunidades negras

¹ Há uma discussão sobre a possibilidade de substituição do termo negro para a palavra preto, considerando por exemplo que o conceito de negro fora criado para criar mais uma justificativa à escravização de pessoas do continente africano. Não é intenção desta escrita discutir essa questão, mas pessoalmente me posiciono ao lado de outras figuras do movimento negro brasileiro e mundial que consideram a luta de muitos e muitas militantes para transformar a palavra negro em algo positivo, permitindo pessoas de gerações como a minha a pensarem, agirem e valorizarem um modo negro de existir. Assim sendo corroboro com essa perspectiva entendendo que a ressignificação ainda continua em construção. Ademais, a constituição da luta do movimento negro brasileiro se consolidou historicamente através do envolvimento de negros e pardos, sendo, portanto, a questão do colorismo uma questão sendo levantada especificamente por uma geração, e que leva a discussão para outras direções.

espalhadas pelo país: vivenciar e aprender através da música aspectos constituintes de sua própria negritude. Se a comunidade negrobrasileira é carente de acesso à sua própria história, não conhece seus próprios heróis e heroínas, e (numa redundância necessária) nem a história de luta de seu povo pela permanência num território inimigo, muitas vezes foram as práticas musicais que realizaram esse letramento, e o RAP, sem qualquer sombra de dúvida, vem influenciando e ensinando gerações. Parar e olhar para este fenômeno com atenção de alguma forma também é reagir e avançar na necessidade de ver a comunidade negra brasileira contando sua própria história (ASANTE, 2009, p.93). Quem me lê certamente perceberá uma perspectiva onde o sentimento não está presente na interpretação que proponho para o fenômeno somente como uma consequência – sua presença é desejada. Na produção de uma ciência que se aproxime das pessoas do mundo e sirva para informar e conduzir transformações necessárias ao florescer de um mundo socialmente justo, será preciso abandonar “regras destituídas de significado” (ASANTE 2009, p. 107), e começar a imaginar, sentir e espiritualizar cada análise, cada leitura dos fenômenos do mundo. Na pesquisa em música, isso representa não somente o grito por um novo paradigma científico que garanta o fortalecimento da área de conhecimento frente à uma crescente saturação, mas também uma devolutiva positiva aos conhecimentos, práticas e cosmopercepções negligenciadas e subalternizadas ao longo da história de sistematização deste conhecimento.

Apesar dos primeiros indícios de sua presença no Brasil serem datados de meados dos anos 80, foi a década de 90 que trouxe com força para o Brasil um dos principais movimentos socioculturais do mundo, o Movimento Hip Hop. Nascido nos Estados Unidos a partir de movimentações que faziam referência aos Sistemas de Som jamaicanos, o Hip Hop se consolida como movimento sociocultural a partir da integração de artes – dança, música, artes visuais – com uma perspectiva de ação social voltada para a transformação de realidade nas periferias novaiorquinas. Fundadores como Afrika Bambaataa, e Kool Herc insistem na mudança de perspectiva da juventude, muito envolvida pelo contexto de violência – violência policial, guerras entre gangues, inflexão econômica do país. A partir de uma proposta de união de grupos rivais e um olhar voltado para as questões raciais, o Hip Hop adquire grande importância e poder mobilizador principalmente junto à juventude, e a partir de então começa a movimentar também a indústria cultural estadunidense. A expressão musical do movimento Hip Hop é o RAP, sigla para Rhythm and Poetry, em português: Ritmo e Poesia.

Musicalmente, o RAP se consolida a partir da produção de instrumentais que inicialmente baseiam-se na repetição de trechos com alguns segundos de duração de discos de Soul, Funk e Disco, estilos musicais com grande destaque na indústria fonográfica da época. A figura do DJ (disc jockey) tal como conhecemos hoje, adquire esta forma neste período

justamente quando alguém decide manipular os discos de vinil, misturando músicas e/ou alternando entre trechos instrumentais, criando espaço para que o Mestre de Cerimônias, o MC, possa desenvolver suas rimas. Até então, o papel dos DJs estava mais conectado com a habilidade de fazer boas seleções musicais, colagens e mixagens (as conhecidas megamix), para rádio ou para pistas de dança, e muitos deles eram responsáveis inclusive pelo sucesso de audiência e de vendas já que sua curadoria era capaz de definir tendências entre os anos 60 e 70. Quando um DJ fundador como Grand Master Flash resolve pegar dois discos iguais e alternar trechos instrumentais criando o lugar para que um Mestre de Cerimônias possa desenvolver suas rimas, ele subverte o papel do DJ naquela época, assumindo ali a função de compositor arranjador, alterando também o uso previsto de tecnologias (toca-discos), redefinindo parâmetros de escuta ao manipular os discos através de técnicas específicas que o levam à uma nova composição realizada, na maior parte das vezes, ao vivo durante as apresentações. Este é um acontecimento fundante para o estilo, e representa a renovação de uma postura que ali adquire novas atribuições diante das novas possibilidades advindas de um comportamento subversivo. Nesse sentido Keith Negus² nos informa sobre as ideias do teórico Chambers: as indústrias são incapazes de controlar como as audiências vão lidar com textos, significados e tecnologias. Este é um momento onde o Hip Hop articula uma outra importância para uma prática que já integrava a cultura da música eletrônica, a utilização de amostras (samples) e sua repetição contínua (*loop*), inserindo de forma muito contundente esse conhecimento e as técnicas que dele derivam na cultura de produção musical da grande indústria fonográfica mundial.

E assim o RAP cresce como gênero e vira a música de artistas que não estão necessariamente ligados ao movimento Hip Hop e sua premissa de integração de artes e transformação social. As letras que traziam em sua grande maioria temas relacionados à violência policial, à vida nos grandes centros urbanos, e à necessária união do povo negro frente às mazelas do racismo começam a se diversificar e ao longo do tempo começam a dialogar com outras temáticas. A influência do movimento Hip Hop como um todo (música, artes visuais, moda e estilo) é impactante sobretudo nas constantes reformulações da cultura pop, e, no que tange à indústria da música, cria uma estética que afeta desde a cadeia de produção de equipamentos até o desenvolvimento de técnicas específicas de composição de letras, edição e mixagem de voz e instrumentos.

No início da década de 90, o RAP encontra no Brasil território fértil e o movimento Hip Hop brasileiro surge num contexto onde a violência policial e o completo abandono das periferias

² Negus nos oferece uma revisão bibliográfica fantástica acerca da produção acadêmica sobre os processos relativos à audiência de música popular em seu livro *Popular Music in Theory*, 1997.

por parte do Estado brasileiro é que dão o tom das letras e performances. Se consolidam artistas como Thaíde, DJ Hum, Racionais MC's, GOG, Câmbio Negro. A velha escola do estilo que se define agora como RAP Nacional tem o DNA dos fundadores estadunidenses e incentivam sempre a união das periferias apontando para outras realidades possíveis para a juventude dos guetos do Brasil. Se tornam importantes vozes no combate explícito e direto ao racismo brasileiro.

Essa é uma breve introdução para trazer à tona a temática central deste artigo. Para revelá-la, um acontecimento específico: no dia 23 de setembro de 2020, durante o período de isolamento social imposto pela pandemia causada pelo Coronavírus, o rapper Daganja, natural de Salvador, Bahia, se apresentou numa das inúmeras *lives* promovidas por artistas no período e trouxe consigo o trabalho do coletivo do qual faz parte para além do seu trabalho solo, a Família Ugangue. O supergrupo³ é formado por diversos artistas do RAP soteropolitano e os shows são verdadeiras celebrações catárticas onde jovens, em sua grande maioria negros e negras, cantam e dançam a partir de um processo de identificação mútua que envolve performance, música, indumentária e atitude. Foi essa apresentação que desencadeou uma série de reflexões e me fez considerar necessária uma abordagem do tema que trago aqui: a música RAP como espaço de afeto entre homens negros. Essa apresentação será, portanto, um ponto de ancoragem para o desenvolvimento de ideias, conceitos e experiências abordadas no artigo. Não será raro o movimento de retorno à apresentação do supergrupo com o intuito de ilustrar e aprofundar questões, conectar ideias e conceitos.

Acrescento à esta introdução o fato de que confortavelmente, e porque não dizer, orgulhosamente, transfiro para este artigo ideias que habitam a minha própria existência enquanto homem negro em diáspora, sul-americano e brasileiro, criado entre bairros periféricos de uma capital nordestina que, como muitas pessoas negras, teve nas letras do RAP Nacional uma fonte para a constituição de sua própria identidade. História, filosofia, sociologia, entre muitos outros conteúdos, se aproximaram de mim entre a infância e a adolescência através dessas músicas, me apresentando uma perspectiva negra de mundo, despertando em mim e em muitos outros/as um “mundo negro”. A intrínseca relação dessa música com o espalhamento de ideais e ações antirracistas no Brasil e sua força na composição do aspecto identitário da juventude negra no Brasil dos anos 90 e 2000, principalmente, me faz crer que o RAP e o Movimento Hip Hop do Brasil (plural e multifacetado) representaram e ainda representam para muitas pessoas um aspecto cultural

³ Supergrupo é uma definição midiática para grupos formados por artistas que já possuem, através de seu trabalho solo, relevância em contextos locais, regionais ou nacionais.

importantíssimo na determinação de sua própria identidade. Como consequência, de alguma forma podemos também refletir que a periferia é o nosso centro quando identificamos às margens, físicas e imaginárias, nossos pertences materiais e espirituais (MAZAMA, 2009, p.123).

"Isso aqui é dinheiro, sexo, drogas e violência de Costa a Costa."⁴

Qualquer reunião de homens negros livres é uma ameaça ao Estado brasileiro e toda a demonstração de afeto dentro da comunidade negra tem representado, ao longo dos anos, o fortalecimento de estratégias de sobrevivência e subversão na medida em que esses são os corpos que desinformam o sistema e criam, em suas fissuras, possibilidades reais de transformação social, ameaçando principalmente através da arte, da política ou da economia, a estrutura do sistema-mundo⁵ que se impõe. Mas esses corpos negros se constituem na maior parte das vezes a partir de olhares brancos (FANON, 2008), os olhares-idealização permitidos pela estrutura Colonial, de maneira que, quando se constituem enquanto ideia surgem como imagens completamente estereotipadas. O RAP enquanto estilo musical negro também sofreu com estas formulações na medida em que muitas vezes o estereótipo se estabeleceu com tanta força que foi capaz de fazer artistas e coletivos nele acreditarem e, a partir disso, estabelecerem pequenas guerras entre si, produzindo um prejuízo que não pode ser medido quando se traduz na efetiva perda de vidas. Mara Viveros Vigoya nos ajuda a entender melhor a estrutura dos estereótipos:

O próprio dos estereótipos é a simplificação da realidade a partir de um número reduzido de elementos específicos que são exagerados, da ocultação consciente ou do simples esquecimento. Com base nos estereótipos presumimos tudo o que precisamos saber de uma pessoa ou grupo, definindo cada unidade que o compõe por seus elementos. (VIGOYA, 2018, p. 104)

Considerando a colonialidade como um complexo de estratégias cujo objetivo é garantir o privilégio a determinados indivíduos a partir de uma ideia de supremacia (branca, eurocêntrica) em detrimento à própria humanidade daqueles que são estabelecidos ou subalternizados à categoria de sub raça, também no Brasil e na história de sua constituição é possível identificar as dimensões dessa perspectiva, e, no contexto da produção de uma

⁴ Bordão do extinto grupo Costa a Costa de Fortaleza, Ceará.

⁵ Grosfoguel nos apresenta a ideia de sistema-mundo em oposição ao recorrente uso do termo sociedade como tipo homogêneo, "delírio, ficção eurocêntrica". Para ele o sistema-mundo representa entidades e estruturas mais amplas do que o espaço-tempo proposto pela ideia de Estado-Nação. (GROSFOGUEL, 2018).

identidade nacional, ou do próprio estado-nação brasileiro, certos apelos discursivos são incansavelmente reiterados na busca do que Wade Nobles chamou de “encarceramento mental”, a dimensão simbólica, mental, da opressão colonial (MAZAMA, 2009, p. 112).

Assim ficou estabelecida na história do RAP a sua relação com dinheiro, sexo, drogas e violência. Em algum momento da história a chave das letras politizadas e a busca por alternativas ao sistema virou, e abriu uma larga porta por onde esses temas passaram a permear as composições com outras abordagens, não como denúncia ou mecanismo de protesto, mas como descrição de um ambiente ao qual pessoas negras estão supostamente condenadas. A formulação estereotipada da figura do rapper nos impede por exemplo de enxergar dentro de cada grupo, de cada família ou banca (que representam a associação entre artistas que possuem suas carreiras individuais, mas que muitas vezes expandem a ideia de comunidade musical abarcando inclusive indivíduos que não necessariamente cantam, compõem ou tocam), particularidades que distinguem seus integrantes, criando a falsa ideia de que todos ali são diretamente envolvidos por esses temas e devem, portanto, agir de acordo com essa perspectiva. Na história do Hip Hop e da música RAP isso se traduziu em episódios trágicos onde as chamadas "tretas", embates pessoais ou intergrupos, que muitas vezes surgem da ficção de algumas letras, se materializaram, transformando-se em mortes reais. A mais famosa delas é a disputa entre Costa Oeste e Costa Leste na Califórnia que levou à morte, na década de 90, dois grandes ícones mundiais do RAP: Tupac Shakur e Notorious Big. Este é um recorte específico, mas também observo que esses artistas, esses homens negros, carregam em seus corpos a expectativa do sistema-mundo branco-capitalista-ocidental que se desenrola na história, como por exemplo a ideia da virilidade ou da sexualidade exacerbada:

Do mesmo modo que Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo descreveram os habitantes do Novo Mundo, os etnólogos europeus representaram durante muito tempo as mulheres e homens africanos como seres animais, cujos desejos sexuais transbordantes deviam ser controlados para o bem da moral branca. Este argumento, repetido a exaustão durante séculos, se converteu em um meio eficaz para justificar a escravização e todo tipo de excessos, como estupros das mulheres nativas e africanas nas Américas. As palavras e as imagens sexuais racializadas descritas participam dessa arqueologia retórica, significativa e perturbadora das raízes sexuais do pensamento e do discurso racista contemporâneo. (VIGOYA, 2018 p. 107)

Se por um lado o fortalecimento do rapper enquanto gangster mergulhado em todas as temáticas relacionadas ao mundo do crime flui no sentido da diminuição de personagens de uma cena artístico-cultural, ele poderia, por outro lado, representar a habilidade dessas pessoas na criação de eu-líricos, de mundos e circunstâncias que não necessariamente fizeram parte realmente, no entanto, sabemos que a cor de quem faz esse tipo de criação é

fundamental também na leitura que se faz dela, e, portanto, esse elemento tende a atuar com um potente efeito de diminuição do valor artístico dessas pessoas. De resto, toda a construção social subsequente se encarrega de transformar o contexto geral em território inimigo, um espaço perigoso onde uma história e leitura únicas são possíveis, e só valem enquanto fatais a pessoas negras.

Toda essa construção, além de inibir e invisibilizar a diversidade de temas e tipos humanos dentro do movimento Hip Hop, promove o prejuízo da desunião da comunidade negra quando a virilidade se traduz na necessidade de guerras entre os grupos ou entre comunidades. Se pensarmos no Brasil como navio negreiro que é, um espaço onde sequestrados foram feitos cativos e onde a violência policial ainda faz menção às práticas dos capitães-do-mato, fica muito difícil imaginar que espontaneamente seja possível a homens negros periféricos (quase que uma redundância num contexto onde pouquíssimos ascendem financeiramente) desenvolver qualquer prática que fuja da atmosfera de violência onde nascem, crescem, envolvem e fatalmente morrem. Uma abordagem baseada no distanciamento transformou as comunidades negras espalhadas no mundo em um problema social, e mais do que isso, fez as próprias comunidades acreditarem nisso, “como se a sua sombra se tivesse tornado mais real do que a sua personalidade” (LOCKE, 2020, p. 95). No Brasil, se a chance de caminhar no rumo do autoconhecimento é raríssima dada a violência com que foram tratados os registros dos acontecimentos históricos de nossas comunidades, imaginar uma circunstância favorável ao desenvolvimento de qualquer expressão de afeto entre homens negros então é um verdadeiro milagre. Contudo, a subversão e quebra deste paradigma é uma constante dentro da música RAP que se consolida cada dia mais como um espaço de convivência entre diferentes que trazem em suas composições temáticas variadas: a realidade das ruas e o voo dos pássaros⁶, sendo hoje a própria desconstrução de estereótipos⁷ uma temática muito presente nesse estilo musical. É importante reforçar a existência de toda uma política estatal que corrobora a formulação deste tipo de estereótipo: seja como instrumento de justificativa de encarceramento e tutela da população negra, sobretudo homens, seja como justificativa para o assassinato legalmente permitido e incentivado pelo estado (na Bahia, por exemplo, no ano de 2020, todas as mortes pela força policial foram mortes de pessoas negras, de acordo com a Rede de Observatórios da Segurança⁸). Se por um lado o Estado brasileiro constrói essa imagem como forma de justificar medidas de ataque à população negra, por

⁶ Escute passarinhos, do rapper Emicida: <https://youtu.be/IJcmLHjjAJ4>

⁷ <https://youtu.be/etRL3kv5jho>

⁸ <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/12/14/bahia-e-o-estado-mais-letal-do-nordeste-e-100percent-dos-mortos-pela-policia-em-salvados-sao-negros-aponta-pesquisa.ghtml>

outro a própria cultura Hip Hop contra-ataca quando, por exemplo, o rapper Daganja em seu repertório nos apresenta títulos como *Família em primeiro lugar* e *Nossos Amigos*.

Criamos laços com abraços
Alguns até seguem os passos
Tô ligado
No mesmo sonho,
E que a música cure os calos

Os nossos passos, com os meus amigos do lado
Os nossos laços, com verdade foram criados
(trecho da letra de *Nossos Amigos*, música do rapper Daganja)

Já aqui, indícios de uma proposta contra colonial: se uma das principais estratégias do racismo estrutural é justamente a desumanização de corpos negros, o que a letra do rapper Daganja nos oferece é não só uma visão humanizada desses corpos, mas os apresenta em relação com valores estruturantes do que ainda podemos perceber como dispositivos positivos e constituintes da humanidade: elementos como o afeto, a amizade, apoio mútuo, intersubjetividade. Quando pensamos nesses movimentos acontecendo entre homens negros isso é muito mais impactante, uma vez que, é este o corpo mais perseguido pelo estado brasileiro, caçado de maneira declarada, sobretudo quando olhamos para as estratégias e políticas públicas de segurança. O que este homem teria de bom para oferecer quando em seus ombros recaem todo ódio da supremacia branca? Nesse sentido, só podemos concordar com Alain Locke quando nos oferece uma leitura-vontade que, apesar de específica para um momento histórico do desenvolvimento da comunidade negra nos Estados Unidos, é bem condizente com o que alguns artistas do RAP Nacional vem produzindo no Brasil como resposta à condição que a Colonialidade por aqui vem historicamente nos impondo, já que também “desejamos que o nosso orgulho racial equivalha a uma conquista mais saudável, mais positiva, do que a um sentimento baseado no reconhecimento dos defeitos dos outros”. (LOCKE 2020, p. 104).

Observando a apresentação da Família Ugangue a qual me referi no início desta escrita, constato que cada um dos rappers que integra o grupo revela características individuais e únicas, e estão completamente distantes de uma ideia de padronização, seja pela forma de cantar (métrica dos versos, flow⁹), pelo conteúdo específico que cada um aplica nas composições coletivas, seja pela forma de se vestir ou performar no palco – ou no cenário da live. Sobre a forma de compor, por exemplo, posso dizer que a maneira como os rappers

⁹ Flow é a maneira como os rappers encaixam suas letras por sobre as melodias e outras estruturas musicais do instrumental utilizado na produção de uma faixa.

vem desenvolvendo os chamados "cyphers" – composições coletivas onde cada um desenvolve a sua parte específica sobre um mesmo tema, garantindo sua lírica e sua forma de cantar individualizada – é de algum modo uma estratégia de não pasteurização, além de uma demonstração de que a cultura se manifesta múltipla, mais uma vez reagindo à uma proposta de apagamento de subjetividades de tudo que vem do mundo negro-periférico, e que, ao mesmo tempo, compõe de maneira única um imaginário coletivo deste mesmo mundo. Nesse sentido, esse é um exercício próximo da ideia de complementaridade através da diferença, característica muito presente em comunidades indígenas e negras do Brasil, demonstrada através de sua visão de mundo e maneiras de se relacionar entre si, com a natureza, com a ideia de trabalho, etc.

É fundamental entender também que, ao longo da história, a ideia de virilidade do homem negro e a forma com que essa ideia constitui essa masculinidade específica é sempre dúbia. Os contextos coloniais sempre afirmaram uma visão que apenas convenientemente afirma esta virilidade de acordo com interesses do que se pode chamar de masculinidade hegemônica. A masculinidade hegemônica é aquela que vem sendo exercida por homens brancos dentro do sistema-mundo em que vivemos, que produz o capitalismo e a colonialidade enquanto sustentáculos da desigualdade que também alimenta e perpetua o sistema. É essa masculinidade que autoriza oportunamente a virilidade do homem negro de acordo com os movimentos que deseja, e, quando não há conveniência neste sentido, abre-se espaço para uma visão de homem primitivo, dócil, e afável, que carece de tutela. No contexto brasileiro, o uso conveniente desta lente na leitura da existência dos homens negros, quando não se alia também ao próprio mito de democracia racial reforçando uma espécie de inocência em certas adjetivações num contexto onde aparentemente estamos todos numa mesma condição, termina por se desenvolver a partir de uma concepção individualista, ou comportamental, de fundo essencialmente moralista que de forma alguma reconhece que o grosso da discriminação racial praticada no país é legalmente sustentada.

O RAP e as comunidades negras de uma forma geral têm encontrado brechas nesse sistema-mundo para continuar existindo. Assim, pouco a pouco, a ideia de virilidade que promove o choque, as pequenas guerras e o enfrentamento físico, que produz mortes – inclusive ou principalmente entre pares – vem sendo paulatinamente diluída pela própria ação e consciência dos diversos movimentos negros do Brasil onde se situa o Movimento Hip Hop, e hoje, percebemos dentro das bancas de RAP (ou Famílias) uma grande diversidade de tipos humanos, e, conseqüentemente, de expressões artísticas. Invoco outra vez a atenção para a *live* da Família Ugangue: personagens completamente diferentes se expressam em faixas coletivas unidos sim pelo imaginário compartilhado entre jovens negros periféricos, mas que

expressam formas completamente diferentes de canto, conteúdo, performance corporal, indumentária, tudo é muito distinto. Essa é uma forma inclusive de garantir o interesse do público por este trabalho coletivo, na medida em que, é uma incógnita a forma como estes artistas vão interagir. O público entende e sabe que dali surgirá uma manifestação viva da cultura Hip Hop, mas sua forma final é completamente incógnita, é mistério. Enquanto o rapper Vandal revela uma ácida e metafórica estratégia de composição adubada pela sua capacidade de apresentar referências, fazer citações de dentro e fora do próprio movimento, Ravi Lobo apresenta um discurso muito mais direto e ligado às violências sofridas na periferia criando automaticamente um vínculo com este público específico, seja através do uso de dialetos, seja por sua própria expressão corporal. Galf investe em frequências altas, e seus agudos beiram um falsete indicando que a forma tem tanta importância quanto o conteúdo neste tipo de performance, e o conhecimento dos rappers está para muito além das rimas. Daganja faz um Rap mais cantado, fazendo uso de melismas e outras técnicas vocais. Essa diversidade se manifesta não só na forma de cantar e no estilo de compor, mas na indumentária, e na forma de interação com o público (ainda que virtual por conta do formato da apresentação – *live*). É fácil de entender que ali cada um é um num contexto que remonta muito do formato das manifestações musicais de matriz africana, mas talvez este seja tema para outro artigo.

Em outra via, é interessante perceber como a música RAP, as bancas e famílias, desenvolvem também um método específico de transmissão musical que considera os elementos da cultura Hip Hop distintamente. No caso da música, temos como figuras principais o/a compositor/a que quase sempre é performer, o produtor/a musical e o/a DJ. Enquanto a lírica, as estratégias de composição e o flow (elemento específico da cultura, forma como a melodia do canto se integra ao ritmo, a maneira como o rapper encaixa as palavras no instrumental) se propagam e se transformam em processos híbridos onde o teor educacional é altíssimo, a exemplo das batalhas de rimas, os processos de ensino e transmissão das técnicas de produção musical se desenvolvem em pequenos estúdios caseiros, e, obviamente, através de redes sociais e dos inúmeros sites onde o conteúdo sobre e para produção musical é compartilhado. Essa é uma herança direta da cultura da música Reggae e do Dub jamaicanos, os pequenos estúdios munidos agora de ferramentas digitais de produção e conexão banda larga funcionam como uma estratégica e intensa rede de produção e distribuição de conteúdo.

A cultura dos DJs, além de também se espalhar cada dia mais na internet, de alguma forma ainda preconiza o presencial: é importante ir ver alguém tocando ao vivo não só pra visualizar técnica, mas também pra tentar sentir e entender como a pista funciona e se movimenta. Apesar de hoje existirem inclusive escolas e cursos de DJs, a transmissão desse

conhecimento ainda se concentra nos eventos, onde, vendo alguém tocar, você acaba adquirindo conteúdos relacionados à composição de repertório e performance.

Todas as expressões musicais dentro da cultura Hip Hop de alguma forma fazem uso dessa afetividade de presença constante, e a ideia de grande família faz com que os processos de transmissão de conhecimento também sejam orientados pelo afeto. Dessa forma, não é difícil perceber profissionais sendo formados dentro de comunidades musicais específicas, que, conseqüentemente, carregam em sua produção ou performances a herança de seus antecessores. São escolas de música popular constituídas no afeto entre pessoas negras em muitos dos casos, e representam a continuidade de uma perspectiva contra colonial na produção de música no Brasil e no mundo.

"Pra favela e pra barão"¹⁰

A resistência e sobrevivência de homens negros e suas expressões culturais (nesse caso tratamos especificamente do RAP) têm sido construídas a partir de uma perspectiva comunitária, onde, além da produção artística, o próprio consumo tem sido orientado nesse sentido: hoje é espalhada e cada vez mais consolidada a ideia de que consumir dentro da comunidade negra é uma necessidade para se pensar numa alternativa à opressão econômica do sistema-mundo. Ao mesmo tempo, permanece viva nas músicas, algumas vezes como um exercício ficcional, a relação com o crime, com a cadeia, com as drogas e o sexo, o lugar pensado de forma colonial e que, portanto, através das desigualdades, alimenta o sistema - "me ver pobre, preso ou morto já é cultural"¹¹. Quando essas relações surgem como denúncia, sobretudo enquanto denúncia racializada, ela exerce o papel fundamental de atizar a necessária transformação dessas conjunturas enquanto sua naturalização (das conjunturas) são o chão do sistema. Essa relação tem se efetivado também (ser humano falho cheio de contradição¹²) para proporcionar a um público específico uma experiência com temas que nunca de fato vivenciaram. Em certa medida essa é uma engrenagem que proporciona principalmente ao público branco de classe média e classe média alta satisfação no sentido de estarem consumindo confortavelmente aquilo que eles – e a própria engrenagem social, por muitos motivos já descritos neste artigo – esperam do RAP, por um lado. Por outro, acessam realidades através de descrições densas de vivências de pessoas que são nascidas e criadas naqueles contextos, e isso é o que os rappers fazem e do que

¹⁰ Rap Nova Era – Vai cair - <https://youtu.be/vld5wezZbJM>

¹¹ Trecho da música Negro Drama, do grupo Racionais MC's.

¹² Trecho da música Certooh peloh certooh de Vandal.

são feitos. Noto nesse sentido uma expertise dos profissionais da música que assim furam bloqueios da indústria cultural, e, quando estabelecidos/as, passam a arriscar-se mais promovendo outras formas musicais e outro tipo de escrita. Por outro lado, as múltiplas histórias de vida e os diversos caminhos percorridos por tantas pessoas diferentes que vivenciam as periferias são condensados num mínimo de biografias estabelecidas como possíveis para estas pessoas.

De muitas maneiras, ideias contra hegemônicas infiltram-se em narrativas "previstas pelo sistema", contudo a falta de limites da criatividade desses jovens negros cria verdadeiros não-lugares, espaços inventivos onde o tempo é percorrido de maneira não-linear, onde são conhecidos e acessados saberes complexos e produzidas novas formas culturais que desafiam inclusive esteticamente o que há de estabelecido hegemonicamente no campo da produção cultural. Hoje no Brasil, por exemplo, é notória a presença da ideia de crescimento pessoal e comunitário através do estudo e da pesquisa nas letras de RAP, e essas são as mesmas letras que começam a massivamente se tornar tema de teses, dissertações e artigos acadêmicos.

Outra ideia que cresce no meio da produção musical do RAP Nacional é a questão do afeto sobretudo entre pessoas negras. Ao contrário do que possa se pensar, tratar dessas questões não significa de forma alguma uma "suavização" do estilo, e em muitos casos significou o contrário. Esse é um exercício historicamente negado às comunidades negras desde a tragédia da escravidão, muito pela forma superficial com que é reconhecida a humanidade dos povos indígenas e africanos submetidos ao trabalho forçado no Brasil (AGANJU, 2020). Por isso, refletir de uma maneira mais profunda e existencial é na verdade um grande desafio quando se pretende fazer isso a partir de referências da própria comunidade negra brasileira pela grande dificuldade de acesso a este tipo de conteúdo. Por isso, cada dia é mais evidente o movimento de crescente valorização da pesquisa para este tipo de produção musical. Penso nisso como um movimento pluridimensional, na medida em que, pessoas pesquisam sua própria história para produzir arte, e a arte, a música, se faz espaço para desenvolvimento do afeto entre essas pessoas que começam a se (re-) conhecer, através da produção cultural da sua própria raça¹³. Poderíamos nesse sentido nos perguntar: A nossa própria existência (e luta) é "pura" arte?

O RAP Nacional hoje evidencia a forma como desfruta da herança do samba, do maracatu, do coco: todas essas manifestações se efetivaram como espaços reais de construção da

¹³ Durante o texto penso o termo raça como um elemento social, raça no sentido deste tipo de distinção. Entendo os avanços da biologia e a ideia que circula sobre estas constatações científicas que nos colocam lado a lado, contudo é fundamental pensar indivíduos(as) racionalizados(as) socialmente, sobretudo em realidades como a brasileira onde "boa aparência" é requisito para colocação profissional.

identidade negrobrasileira e estão intrinsecamente ligadas às manifestações musicais africanas como resultado da interação entre ritual, ritmo, mensagem, dança, indumentária e reposta do público, como num movimento cíclico, como revelam MAPAYA e MUGHOVANI (2019). Também nos informa Mara Viveros Vigoya a esse respeito:

A linguagem corporal, gestual e rítmica surge como um dos pilares mais sólidos de diferenciação e autoidentificação dos Negros frente a América dos indígenas, dos mestiços e dos Brancos e como fundamento mais resistente da memória coletiva implícita afro americana. (VIGOYA, 2018 p.109)

Pensando a música como espaço, hoje o Rap Nacional admite não somente a constituição identitária, mas promove a ideia da música também como um raro lugar de afeto entre homens negros vilipendiados pelo desenrolar da história. Se historicamente muitas reuniões de homens negros cujo objetivo era a manifestação e o desenvolvimento de aspectos culturais – rodas de capoeira ou de samba, por exemplo – foram classificadas como criminosas aos olhos do Estado brasileiro, é pelo menos peculiar ver a continuidade dessa vontade de estar junto ser demonstrada através da atitude de grupos de artistas que começam a se autodenominar Famílias. De alguma maneira, o espírito da coletividade continua sendo um sinônimo de resistência aos atentados do Estado e da sociedade como um todo à vida de pessoas negras. As Famílias do Hip Hop brasileiro, que, apesar de uma possível associação com uma atmosfera mafiosa, estão aí para revelar também a vontade de assumir juntos o engajamento, reconhecer a possibilidade de expressão de afeto e também aquecer a ideia de cena musical¹⁴, trazendo sentimento para o negócio. Não seria demais falar que são esses grupos os responsáveis por muitas ações sociais realizadas nos confins das margens das periferias brasileiras.

"Alô, alô amiga, como vai você?"¹⁵

Ainda que essas "novas" perspectivas estejam sendo mais reconhecidas e amplamente divulgadas como estratégias para transformação de realidades, também é fato que algumas antigas questões que envolvem masculinidades negras no RAP Nacional não foram superadas, como o machismo ou a reprodução de comportamentos machistas, por exemplo. Na história do RAP Nacional a presença feminina é uma constante em ascendência, no entanto, letras e manifestações machistas também sempre se fizeram presentes até na voz dos artistas mais conhecidos. Muitas vezes, nas letras de RAP, o machismo surge através de

¹⁴ Will Straw (1991) trabalha a ideia de cena musical como espaço cultural de interação e retroalimentação de projetos musicais. Esse espaço é fruto de alianças, ou coalizões e por sua vez determinam fronteiras entre estilos que passam a dialogar com públicos específicos.

¹⁵ Trecho da letra de Saudades Mil do grupo 509-E.

uma expressão de pensamento do senso comum (preocupante), contudo, a cada dia, por força da própria manifestação feminina na sociedade e sobretudo por conta dessa presença dentro do movimento Hip Hop, essa realidade tem se transformado muito. Aliás, temas como o assédio, o machismo, e a violência contra a mulher têm cada vez mais sido discutidos, reconhecidos, graças à força de movimentação das mulheres e hoje a própria possibilidade de discutir masculinidades se dá no avanço das perspectivas de movimentos de mulheres organizados. Essa é uma perspectiva necessária às comunidades de homens negros: se de alguma forma a masculinidade negra é uma espécie de masculinidade de segunda classe, na medida em que, na maior parte das vezes nos é negada a própria humanidade, o reconhecimento e apoio à luta das mulheres negras, seja pelo feminismo negro, mulherismo africana, ou outras linhas de pensamento existentes é fundamental quando garantem a humanidade de pessoas e comunidades negras.

Quando observamos um ideal de "outro homem", no caso específico deste estudo de "outro homem negro do RAP", tentamos admitir uma mudança de postura em suas relações com as mulheres. Infelizmente a distância entre a idealização e a efetividade de um novo comportamento é muito grande, e caminhamos a passos curtos no rumo do abandono das práticas machistas:

Não basta supor que o ato performativo que afirma a existência de "novas masculinidades" lhes confere existência social real, como se apenas a enunciação desta postura realizasse uma ação. Antes de afirmar "eu não sou sexista ou machista, eu não sou um homem daqueles que o feminismo critica" (que não é sempre uma afirmação de má fé, nem implica necessariamente a ocultação da intensidade dos efeitos do sexismo), deve-se habitar o espaço da crítica, com sua temporalidade de longa duração, e reconhecer que o mundo que se critica é o mundo no qual vivemos e para o qual contribuimos com comportamentos cotidianos. (VIGOYA, 2018 p.17)

Mas ainda que reproduções machistas surjam desse contexto é fundamental pensar também esta questão através de um prisma interseccional. O homem negro brasileiro é constituído na resistência ao racismo estrutural e à conseqüente violência do estado que se traduz em tiros das armas de particulares, milícia, e da polícia em nossa direção. Assim sendo, é importante perceber que os privilégios de uma estrutura machista, patriarcal, não chegam às comunidades de homens negros, embora ali também existam as relações de poder que muitas vezes submetem as mulheres negras. A partir deste olhar é possível identificar uma masculinidade hegemônica da qual o homem negro não faz parte, ainda que eventualmente participe de alguns de seus movimentos, mas não de seus privilégios. Parece que essa percepção também começa a se consolidar no meio musical do RAP no Brasil, e um olhar

voltado às culturas Africanas também têm contribuído para o entendimento de que outra postura em relação ao tema é positiva para a comunidade.

Eu amo meus parceiros, esse é meu problema¹⁶

Nas bancas ou famílias do RAP Nacional e mesmo em alguns grupos, a música tem se transformado em espaço onde o afeto entre homens negros tem sido possível, um movimento que atua em prol da constatação de Fanon de que "o homem negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde seria preciso retirá-lo". (FANON, 2008).

Na apresentação da Família Ugangue é fácil notar que há afeto espalhado ali e muitas das falas que o declaram não funcionam só como expressões de admiração – que se expressa mutuamente – mas a própria elaboração de uma referência artística, e, para além da arte, uma referência masculina, do que é ser homem. Essa é uma constatação importante quando possuímos a informação de que à figura dos homens e pais negros, não lhes foi permitido o desenvolvimento pleno, lhes foi negado o exercício dessa masculinidade e até da paternidade, na medida de todos os argumentos que apresentei até aqui.

A reunião de artistas e a ampliação do coletivo através do envolvimento do público em suas performances tem sido a chave para o estabelecimento de olhares para dentro da comunidade. A música, também responsável por comunicar formas de existir e lugares onde chegar, integra essa atmosfera onde existe a chance de romper com o olhar colonial como grande mediador de todas as relações e interações. Daí a complexidade do ambiente, do espaço-música, na medida em que através de uma série de recursos técnico-artísticos, um processo de constituição identitária se torna possível graças também à ação, protagonismo de artistas nesse sentido. Para homens negros esse é um espaço duplamente valioso já que o sistema-mundo não tem permitido essa reunião e promove paulatinamente uma caça feroz à esta figura social.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, S. Racismo Estrutural. 1ª edição ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

ANDRADE, E.N. Hip hop: movimento negro juvenil. In: Andrade, E. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

¹⁶ Vandal em CertohPeloCertoh: https://www.youtube.com/watch?v=HtZDUyv9Ugk&ab_channel=BaianaSystem-Topic

- ASANTE, Molefi K. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. Afrocentricidade - Coleção Sankofa - Volume 4: uma abordagem epistemológica inovadora. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Selo Negro Edições, 2009.
- BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGUÉL, R. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico - 2ª Edição. 2ª edição ed. [s.l.] Autêntica, 2019.
- FANON, F. Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, Fred Aganju. Terra Preta: raça, racismo e política racial no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra. 1ª edição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2020.
- LOCKE, Alain Leroy. O novo negro. In: União dos Coletivos Pan-Africanistas. Coleção Pensamento Preto: Epistemologias do Renascimento Africano [Volume 4]. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2020. p. 93 – p.106
- MAZAMA, AMA. Afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, E. L. Afrocentricidade - Coleção Sankofa - Volume 4: uma abordagem epistemológica inovadora. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Selo Negro Edições, 2009.
- NEIVA, T. M. Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista. Tese. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br>>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- NEGUS, K. Popular Music in Theory: An Introduction. Hanover, NH: Wesleyan, 1997.
- VIGOYA, M. V.; PEREZ, A. DE A. As cores da masculinidade. Experiências internacionais e práticas de poder na Nossa América. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2018.
- SILVA, J.C.G. Arte e educação: experiência do movimento hip hop paulistano. In: Andrade, E. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.
- SPIVAK, G. C. Pode o Subalterno Falar? 1ª edição ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

“Vida loka original”: Engajamento e autenticidade no Racionais MC’s das décadas de 2000 e 2010

Mateus Lisboa
Universidade Estadual de Campinas
m174323@dac.unicamp.br

Resumo: A partir da obra musical do grupo de rap paulistano Racionais MC’s, em especial aquela presente nos álbuns lançados no período recortado, o artigo procura descrever como a relação entre imaginação política, desigualdade social e mercado musical organiza noções de engajamento e autenticidade componentes da autopercepção política do grupo a respeito de si próprio, de seu trabalho artístico e do rap brasileiro. Neste texto, observo as manifestações da *vida loka* - expressão iconicamente vinculada ao grupo e seu trabalho -, analisando suas aparições e usos na obra do Racionais MC’s, intencionando demonstrar de que modo a expressão funciona como a) uma unidade representativa, temporal e espacialmente localizada, da experiência social do jovem negro pobre dos anos 1990 e 2000 que conecta, centralmente, raça, classe e território; e b) um componente de autenticidade do rap do Racionais MC’s que localiza a experiência social dos integrantes, legitima seus discursos, fomenta a identificação pessoal entre rappers e público e prestigia simbolicamente sua obra no mercado cultural.

Palavras-chave: Rap, Racionais MC’s, Autenticidade, Engajamento, Vida loka.

“Vida loka original”: Engagement and authenticity in the Racionais MC’s of the 2000s and 2010s

Abstract: Based on the musical work of the São Paulo rap group Racionais MC's, especially the albums released in the period in question, the paper seeks to describe how the relationship between political imagination, social inequality, and the music market organizes notions of engagement and authenticity as components of the group's political self-perception of themselves, their artistic work and Brazilian rap. In this text, I observe the manifestations of *vida loka* – an expression iconically linked to the group and its artwork -, analyzing its appearances and uses in the production of Racionais MC’s, to demonstrate how the expression functions as a) a representative unit, temporally and spatially located, of the social experience of poor young black people in the 1990s and 2000s, which centrally connects race, class and territory; and b) a component of authenticity in Racionais MC's rap that locates the social experience of the members, legitimizes their discourses, fosters personal identification between rappers and the public and symbolically gives their work prestige in the cultural market.

Keywords: Rap, Racionais MC’s, Authenticity, Engagement, Vida loka.

Introdução

Entre o início de 2021 e o início de 2024, realizei uma pesquisa de mestrado que empenhou análise conceitual, estética e musical dos álbuns do Racionais MC's - grupo de rap paulistano formado no fim dos anos 1980 na cidade de São Paulo - vinculando-a ao exame da postura pública de seus integrantes, de modo a observar aspectos da relação entre política e produção cultural, no Brasil, através do rap¹. Analisei a trajetória desse notório grupo de modo a compreender como diferentes processos sociais foram por ele interpretados à medida que marcos de suas concepções políticas iam se modificando (aversão à grande mídia, recusa à ostentação, revanchismo de classe e raça, etc.), o que ocorreu em paralelo à inserção do rap em novos lugares sociais e simbólicos, tanto do ponto de vista artístico/cultural, quanto do ponto de vista político/intelectual, e às transformações sócio-econômicas que fomentaram, com ressalvas, a melhoria de vida da população mais pobre do país - que sabemos ser de maioria negra - entre as décadas de 2000 e 2010.

A escolha do quarteto se deveu à sua projeção, que o faz ser considerado comumente o maior grupo de rap do país no debate público; à sua circulação, que perpassa periferias, espaços elitizados, comícios políticos, gigantes do entretenimento, o mundo acadêmico, etc.; e ao reconhecimento de seus pares, que os acionam publicamente como referências estéticas e comportamentais. Para cumprir essa tarefa, utilizei a ideia de *engajamento* que, em linhas gerais, se refere a um conjunto de elementos que representam a autopercepção dos rappers a respeito de sua atuação e função política (definindo importância de pautas, coerência de atitudes, legitimidade de posturas, etc), objetivando tanto identificá-lo como suas transformações ao longo do tempo e suas interações com fenômenos sócio-históricos específicos que reorganizaram representações, identidades, pertencimentos e atitudes relativamente hegemônicas no rap brasileiro.

Com o desenvolvimento da pesquisa, pude perceber como um conjunto de mudanças sociais, em diferentes escalas, interagiu continuamente com sua produção e leitura de mundo, de modo que seus princípios orientadores (voltados à transformação social e melhoria de vida das populações negras, pobres e periféricas) transformaram-se diante da mobilidade social do grupo, de sua obra e do próprio rap nas últimas três décadas. De modo geral, o Racionais passou por duas grandes transições: A primeira, no início da década de 2000, diante do impacto de sua obra até então, do sucesso que obtiveram na virada do século, do ganho de

¹ A pesquisa, intitulada "*Chora Agora. Ri Depois*" *Engajamento e imaginação política na obra do Racionais MC's (2001-2019)*, foi realizada sob orientação do Prof. Dr. Mário Augusto Medeiros da Silva, defendida em março de 2024 e encontra-se em fase de homologação. Logo estará acessível no repositório da Unicamp, disponível no seguinte endereço: <https://repositorio.unicamp.br/>.

prestígio e reconhecimento e das possibilidades concretas de ascensão social e simbólica que conquistaram. E a segunda, a partir da década de 2010, marcada pela reação pública àquilo que formularam no início de 2000, pela resolução das questões de pertencimento e comprometimento que surgiram em trabalhos anteriores, pela ascensão social e simbólica do grupo e de sua obra, pela apresentação de novos caminhos e leituras políticas diante dessas mudanças e por sua inserção na *nova condição do rap*, resumidamente, a incursão do rap a novos espaços sociais e simbólicos, a partir da década de 2010, que forma “um projeto de legitimação social no qual o rap [se formaliza] para além da perspectiva de ‘gênero musical’, na medida em que ganha reconhecimento em espaços consagrados e, sobretudo, não apenas como música” (SANTOS, 2022, p. 4)².

Notei que o Racionais MC’s adquiriu um posicionamento social e simbólico de prestígio e relevância no campo político-cultural brasileiro que, não somente extrapolou o campo musical, como passou a independê-lo para se manter ali “relevante”³. Isso foi gerado tanto pela já citada *nova condição do rap* (SANTOS, 2022), que o alçou a um lugar artístico, intelectual e político inédito, quanto pela estratégia artístico-comercial-política do grupo desenvolvida nesse contexto, ancorada em uma visão empresarial transpassada pela gramática das lutas por reconhecimento, pelas discussões acerca da representatividade e pela lógica de disputa de posições estratégicas dentro do capitalismo e através de sua lógica, bem sintetizado no mote “ocupar todos os espaços”⁴, que embora não seja dito por qualquer um dos integrantes, se tornou bastante popular no campo cultural dito negro e periférico nos últimos dez anos. Em sua obra, isso se apresenta na auto-descrição biográfica baseada em narrativas de superação e sucesso, nos discursos motivadores-revanchistas dos eus líricos presentes nos álbuns dos anos 2000 e 2010 e na estética de superação empreendedora (CAMPOS, 2020)⁵, cujo diálogo com as pautas e discussões das lutas sociais contemporâneas é componente decisivo em

² Trata-se de um processo social multifatorial e multiconsequencial caracterizado pelo/a: “1) impacto das tecnologias digitais – que reestruturaram a produção, a circulação e a recepção da prática musical; 2) mudança no gerenciamento das carreiras artísticas; 3) ampliação da legitimidade cultural do rap; 4) mudança do status dos artistas; 5) internacionalização do rap brasileiro; 6) ampliação do conceito de rap/Hip Hop para além de um gênero musical; 7) protagonismo feminino e LGBTQI+; 8) diversificação do público” (SANTOS, 2020b, p. 21 apud SANTOS, 2022, p. 5).

³ E isso, sem sombra de dúvidas, incide majoritariamente em Mano Brown, porta-voz do grupo em grande parte de sua história e o mais propenso dos quatro ao debate público por muito tempo, ainda que atinja todos os integrantes em alguma medida.

⁴ Há um diálogo notável com o afroempreendedorismo e o *black money*, ambos “movimentos” do campo dos negócios que organizam estratégias empresariais em torno de princípios políticos que definem a escolha de parceiros comerciais, promoção de produtos e serviços, composição de funcionários, etc.

⁵ Em suma, a manifestação estética da ideia de que “a ascensão social passa a ser uma possibilidade concreta, [que] se apresenta dentro de um contexto de vitória, que não deve ser lamentada ou vista como um problema” e que pode ser alcançada através de “trabalho e organização” (CAMPOS, 2020, p. 108, grifos do autor), aqui entendidos não sob os sentidos de “*formação de classe e organização política na forma de movimento social reivindicatório por direitos de cidadania*” mas nos termos da forma-empresa (CAMPOS, 2020, p. 108, grifos do autor).

seu impacto, assimilação e circulação não somente no campo político-cultural, como também no mercado de bens simbólicos.

Para se ter uma perspectiva do cenário, nesses dez anos sem produtos musicais (de fato) inéditos que distanciam-nos do lançamento de *Cores & Valores* (2014), o grupo tem investido e divulgado conteúdos que se voltam mais à sua “trajetória social” do que “musical” (como seus dois documentários, por exemplo⁶), o que é catalisado por eventos recentes que exprimem a legitimação e heteroidentificação pública desses novos lugares do grupo (como a aprovação do título de doutor honoris causa aos integrantes do grupo pela UNICAMP ou o prêmio de *Man of the Year* da revista GQ dado a Mano Brown em 2023, por exemplo). Se Mano Brown diz ser muito mais perigoso falando de amor em 2016 (MANO..., 2018a) do que era nos anos 1990 quando, junto aos seus parceiros de grupo, manifestava sem escrúpulos o *revide* característico de seu rap noventista (GARCIA, 2013), podemos supor que sua periculosidade se refere às suas (crescentes) novas possibilidades de ação diante de seu lugar de prestígio social, visibilidade, legitimidade e até mesmo autoridade - e que estendo, com ressalvas e particularidades, ao grupo como um todo -, que lhe confere novas ferramentas de ação (como a presença nas universidades ou o comando de um dos *podcasts* mais ouvidos do país⁷) e nova roupagem às anteriores (como a experimentação musical).

O presente texto, derivado dessa pesquisa e de parte de suas conclusões, explora a *vida loka*, expressão que aparece pela primeira vez e literalmente em uma fala de Mano Brown presente no álbum *Ao vivo* (2001), muito embora, como veremos, já fosse trabalhada desde as obras noventistas do grupo. Pretendo esmiuçar suas aparições e sentidos e demonstrar de que modo a expressão funciona como a) uma unidade representativa, temporal e espacialmente localizada, da experiência social do jovem negro pobre dos anos 1990 e 2000 que conecta, centralmente, raça, classe e território; e b) um componente de autenticidade do rap do Racionais MC's que localiza a experiência social dos integrantes, legitima seus discursos, fomenta a solidariedade e identificação pessoal entre rappers e público por comunhão de vivências e prestigia simbolicamente sua obra no mercado cultural.

O *engajamento* do Racionais MC's

Parte elementar do Hip Hop, movimento e cultura nascido de um amálgama de práticas culturais afro-diaspóricas que ganharam projeção em meados da década de 1970 nos EUA

⁶ Cf. RACIONAIS MC's..., 2019; e RACIONAIS..., 2022.

⁷ O programa *Mano a Mano*, *podcast* apresentado por Mano Brown e Semayat Oliveira, tem impressionantes marcas de audiência: Em 2021, ano de estréia do programa, o episódio com o então ex-presidente Lula foi o mais ouvido do país no *Spotify*, serviço de streaming que hospeda o programa (GRIGORI, 2021). No ano seguinte, *Mano a Mano* ocupou o terceiro lugar entre os *podcasts* mais ouvidos da plataforma (PADIGLIONE, 2022).

(chegando ao Brasil na primeira metade da década seguinte), o rap tornou-se, dentre os quatro elementos do Hip Hop⁸, aquele com maior visibilidade e apelo mercadológico (BOTELHO, 2018). Desde suas "origens", que remetem aos guetos negros e latinos de Nova Iorque, o rap concebe-se como politicamente engajado e vinculado às classes populares e racializadas e, ainda que essas compreensões sejam social e historicamente contingenciadas, ganhando particularidades em cada cena montada fora daquela novaliorquina, sua ligação com o entorno político de cada contexto é sempre fortemente demarcada. A projeção do rap em escala mundial, entretanto, acompanhou seu crescente sucesso comercial e, no Brasil, já no fim dos anos 1990, era um prestigiado produto do mercado de bens simbólicos, circulando cada vez mais entre classes e espaços sociais diferentes daqueles de sua origem.

O conjunto Racionais MC's forma-se em 1988, na cidade de São Paulo, trazendo em sua formação quatro jovens negros de diferentes regiões da cidade que tinham em comum a urbanidade periférica: Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown) e Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue) vinham da Zona Sul; e Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock) e Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay) vinham da Zona Norte. Naquele ano conquistaram uma vaga para participar de uma coletânea de rap organizada pela gravadora paulista Zimbabwe intitulada *Consciência Black* que reunia nomes pioneiros da cena brasileira de Hip Hop. Dela fizeram parte com duas faixas, *Tempos Difíceis* e *Pânico na Zona Sul*, que seriam os primeiros sucessos do grupo e os maiores daquela coletânea, levando a gravadora a ofertar aos quatro rapazes a possibilidade de gravação de seu primeiro disco próprio que viria a ser o *EP Holocausto Urbano*, de 1990. A percepção do sucesso não demorou muito a chegar e, como rememoram os integrantes, à altura do lançamento de seu terceiro álbum⁹, *Raio X Brasil* (1993), já podiam atestá-lo a partir da frequência de suas canções nas rádios e do retorno financeiro de seu trabalho (MANO BROWN..., 2022; RED..., 2017).

É *Sobrevivendo no Inferno* (1997), porém, que nacionaliza sua obra definitivamente, inserindo-o no circuito da "música brasileira" como nenhum outro álbum do grupo o fizera (e eu arriscaria dizer, nenhum outro álbum de rap com qualquer outro rapper até então); circulando pelos mais diversos lugares sociais, se popularizando imensamente e se transfigurando em um ponto referencial a partir do qual a maioria das análises, científicas ou

⁸ São eles: O deejaying que descreve a ação do DJ (o disc-jockey), criador das músicas e condutor das festas que se utiliza de diversas técnicas para manipular o áudio e criar novas composições; O breakdancing (ou simplesmente break), praticado pelos b-boys e b-girls (também conhecidos como breakers), sendo uma dança vinculada diretamente às composições do DJ; O rapping (ou MCing), que denota a ação do rapper/ MC - o mestre de cerimônias -, que surge inicialmente como auxiliar do DJ e, ao fim dos anos oitenta, torna-se o principal símbolo do Hip Hop - ao menos do ponto de vista comercial; e o graffiti, que refere-se às artes visuais e às inscrições feitas em espaços urbanos, seja legal ou ilegalmente (Cf. FÉLIX, 2005; OGBAR, 2007; ROSE, 2021; TEPERMAN, 2015).

⁹ O álbum anterior é *Escolha seu caminho* (1992), um pequeno EP.

não, se volta, sobretudo para comparação. O disco aparece na mão de Luciano Huck - apresentador-símbolo de uma juventude branca e de classe média-alta dos anos 1990 - em matéria da Revista Época, no ano de 1998 (ÉPOCA, 1998, p. 78 apud ARRUDA, 2017, p. 219), onde Huck declara sua admiração pelo quarteto. Foi o escolhido como presente para o Papa Francisco, por ocasião da visita do então prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, a um seminário ocorrido no Vaticano em 2015 (ACAYABA, 2015). E vinte e três anos após seu lançamento, tornou-se leitura obrigatória para o vestibular da Unicamp no ano de 2020 (SANGION, 2020), cabe lembrar, numa versão em livro que foi lançada por uma das maiores editoras do país, a Companhia das Letras. De todo modo, a segunda metade dos anos 1990 é marcada por obras que seguem um determinado padrão estético e temático cujo pináculo é representado pelo álbum de 1997, e é nesse contexto que a *vida loka* passa a ser retratada, muito embora somente seja nomeada alguns anos depois, em 2001. Retomarei esse ponto adiante, pois, antes de seguirmos à *vida loka*, julgo importante um breve recuo explicativo àquilo que chamo de noções de *engajamento*, justamente para fomentar meu ponto de partida conceitual.

Devido a sua origem ligada às populações racializadas e pobres, em diáspora nos EUA, o lastro social fundamental disso que será chamado Hip Hop a partir da segunda metade dos anos 1970, leva suas práticas a um incontornável caráter político. Isto não quer dizer que seus temas se limitam àquilo que é explicitamente politicamente orientado, muito menos intencionalmente voltado à superação das opressões, mas afirma que dada sua condição originária de fenômeno sócio-histórico vinculado a grupos desfavorecidos e subalternizados cujas desigualdades permanecem se reproduzindo, o Hip Hop precisa lidar continuamente com assuntos pertinentes a essa condição de origem. É notável como sua presença tem sido contínua no debate público ao passo que o debate público lhe abastece continuamente desde o salto de sua popularização no fim dos anos 1980.

Para a antropóloga Halifu Osumaré, por exemplo, o Hip Hop consegue formar um amálgama de representações de experiências sociais marginalizadas que, a despeito de sua “origem” estadunidense, é capaz de vincular diferentes vivências de desigualdades ao redor do mundo, tornando a marginalidade um elemento aglutinador organizado a partir da “rebeldia juvenil, opressão histórica, classe e cultura”, gerando aquilo que ela nomeará *marginalidade conectiva* (OSUMARE, 2007, p. 69, tradução minha). O historiador Petrônio Domingues, por sua vez, ao buscar recriar a trajetória do movimento negro organizado a partir da proclamação da República, identifica no Hip Hop um marco importante de sua hipotética quarta fase, a partir dos anos 2000, substancialmente em virtude de seu papel no “processo de transição das formas de engajamento e luta anti-racista no país”. Ainda que não implique em um

rompimento decisivo com as gramáticas de ação anteriores, Domingues se refere desde a transformação no perfil dos ativistas à mudança na linguagem dos mesmos (DOMINGUES, 2007, p. 120). Fato é que essa condição implicou ao Hip Hop, e mais centralmente ao rap, sua vertente lírico-musical, na formação de elementos que discriminam seu comprometimento político e que se reproduzem nas atitudes de seus praticantes, em sua produção artística e na recepção de seu público; o que, a seu turno, dialoga diretamente com expectativas sociais, estratégias de sociabilidade e percepções de esferas da vida social que aqui nomeio como imaginação política.

Defino como *engajamento* o conjunto de elementos que compõem esse comprometimento: pautas e sua legitimidade, temas e seus debates, posturas e suas justificativas, etc. Como discorro adiante, seus elementos não são unânimes e variam a depender de seu interlocutor e de seu contexto sócio-histórico. De todo modo, na história do Hip Hop, o *engajamento* sempre esteve presente, se manifestando de diversas maneiras. Aqui, me volto às noções presentes na obra do Racionais MC’s - e eventualmente a seus diálogos com outras concepções gestadas no rap nacional -, assim sendo, me interessa aquilo que compõe a autopercepção de seus integrantes a respeito de sua atuação, enquanto artistas e cidadãos, e função política, enquanto rappers.

Há no comprometimento político do rap um elemento central e indispensável: a “valorização do real”; traduzida na busca do rapper em “falar da realidade” e na legitimidade conferida pela cena brasileira às produções que são compreendidas como suas representações fiéis. Não digo isso por assumir que devemos tomar o que é dito no rap como verdade incontestável ou um retrato perfeito da vida social (se é que isso é possível), mas sim como indicadores que nos ajudam a entender de que maneira, em dado momento histórico, “se instalaram a diversidade, a tensão, a oposição, a conformidade e a negação entre diferentes sujeitos” (OLIVEIRA, 2015, p. 20) diante dessa intenção explícita. Dessa forma, “o que importa não é a verdade em si ou a realidade propriamente dita, mas como eles [os rappers] constroem circuitos de verossimilhança” (2015, p. 140) a partir dos quais orbitam legitimidade, autenticidade, compromisso, verdade, responsabilidade, etc. É também a partir dessa leitura que se molda uma visão “segundo a qual o músico, graças às suas obras, participa de modo direto e pleno do processo social” (2015, p. 85). Nesse sentido, o historiador Roberto Camargos de Oliveira argumenta que o rap brasileiro “concebe como engajado aquele que se põe a tratar dos temas de seu tempo, das vicissitudes da própria sociedade em que vive e emite um juízo em relação a isso” (2015, p. 87). Engajar-se no rap nacional, portanto, pressupõe interpretação da vida social e tomada de posição. Não se trata de um ou outro, isoladamente, mas de ambos em correlação.

Como o historiador adverte, entretanto, “o engajado não é necessariamente militante, pois pode-se muito bem abordar, em dada atividade ou prática cultural, questões de ordem social, política e econômica sem articular a isso um projeto político específico de transformação social.” (OLIVEIRA, 2015, p. 86). Ocorre que, dessa forma, “a concepção de engajamento forjada pelos *rappers* e para os *rappers* desmonta qualquer possibilidade de enquadrar o sujeito engajado como defensor de uma causa clara, bem definida, em um tempo e lugar delimitados” (p. 83, grifos do autor), o que não impede (e talvez justifique) o diálogo com as “demandas pensadas e gestadas no interior de um segmento da sociedade com o qual os *rappers* têm relação orgânica” (p. 83, grifos do autor): os grupos sociais subalternizados. Ainda assim, trata-se de uma formulação intimamente ligada às especificidades da sociabilidade no/do Hip Hop com a qual os rappers precisam lidar direta ou indiretamente, tanto em uma dimensão coletiva quanto individual, embora sempre relacional, afinal de contas trata-se de uma relação contínua entre os “circuitos de verossimilhança” e as compreensões particulares dos artistas/grupos envolvidos na cena.

Compreendendo que o que é dito e quem diz fazem parte de um fenômeno social marcado pela desigualdade e conseqüentemente carregado de grande responsabilidade política, podemos entender o motivo de toda pretensa representação buscar uma dimensão de fidelidade ao “real”. Daí a importância da experiência vivida - manifesta nos muitos relatos testemunhais presentes no rap -, que demonstra o vínculo do compositor com a vida material, legitimando sua composição, além de dotar sua fala de responsabilidade e/ou autoridade. Por consequência, o desalinhamento com os “circuitos de verossimilhança” mais hegemônicos, expressos na desatenção a determinadas posturas ou mesmo na negação, reinterpretação ou oposição direta a certas pautas e temas, implica na deslegitimação do trabalho do rapper e no questionamento de suas ideias e atitudes. Xis, rapper paulistano que participou do *reality show* “Casa do Artistas” do SBT em 2001, por exemplo, foi alvo de toda sorte de acusação por, não só ir a uma grande emissora de TV, como participar desse tipo específico de programa. Emicida, também de São Paulo, recebeu críticas similares por protagonizar uma propaganda do Banco Itaú dez anos depois, em 2011. O mesmo já aconteceu com integrantes do Racionais MC's: parte dos fãs criticou Edi Rock por participar, em 2013, do programa “Caldeirão do Huck” da Rede Globo, assim como o fizeram com Mano Brown quando o mesmo participou de um videoclipe romântico com a atriz Cléo Pires em idos de 2019, mulher branca e integrante do rol de novelas das grandes emissoras. De modo geral, assim se constitui o sentimento de dever social (OLIVEIRA, 2015) presente no rap nacional, que torna os atores sociais ali envolvidos impossibilitados de isentar-se, na maioria dos casos, diante daquilo que mobiliza esses mesmos circuitos. Por fim, amarrando estas reflexões com as metodologias empregadas neste estudo e em minha dissertação, cabe dizer que o rap é aqui compreendido

em sua totalidade: “como música, como composição textual, como um produto e como uma prática de tempo e contextos específicos” (OLIVEIRA, 2015, p. 16), o que implica, necessariamente, em uma forma de análise que considera além das letras das composições e seus elementos musicológicos, como frequentemente estudos de rap optam por destacar - o que não representa demérito algum -, a estética e os temas dentro e fora da produção musical e a postura e disposição públicas dos integrantes do grupo¹⁰.

Sumariamente, penso que existam três grandes influências nas concepções de *engajamento* do Racionais do período de sua formação à pausa na carreira que marca o hiato de cinco anos entre *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada como um dia após o outro dia* (2002): a cultura musical e política dos circuitos de bailes *black* dos anos 1980, que para além de influenciar figuras como Milton Sales (primeiro produtor do grupo e uma grande referência política dos integrantes nos primeiros anos de carreira), integrou a socialização juvenil dos membros do Racionais; o repertório de pautas e temas dos movimentos negros pós-redemocratização, visível em especial pelo contato dos hip hoppers com o Geledés; e o contato com a nascente cena do Hip Hop nacional que, em certa medida, vinculava-se diretamente às duas anteriores. A seu turno, a inserção do rap no mercado cultural hegemônico e o crescente interesse da grande mídia pelo Hip Hop; a conjuntura sócio-econômica de carestia e violência dos anos 1980 e 1990; e a necessidade de profissionalização do trabalho artístico como meio de sustento para a vida material do quarteto, delimitam e condicionam o escopo dessa circulação de ideias e influências.

Partindo de uma escala mais ampla e geral é possível dizer que seu engajamento se baseava na premissa de que o rap, instrumentalizado como uma arma, era uma ferramenta de transformação social usada para a conscientização sobre as desigualdades sociais e sua denúncia, capaz de fomentar, como objetivo último, a melhoria da condição de vida das populações negras, pobres e periféricas. Isso se manifesta desde as composições anteriores à formação do Racionais e permanece em tom crescente até *Sobrevivendo no Inferno* (1997) - pois álbuns posteriores inauguram mudanças temáticas importantes que serão debatidas adiante, ainda que, no limite, a intenção pareça se manter subjetivamente. Vejamos por exemplo a frase de Mano Brown registrada pela revista *Showbizz* em 1998 (MARTINS, 1998, p. 24): “Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista”. Ou ainda como essa perspectiva se apresenta na icônica *Capítulo 4, versículo 3*, das canções em que melhor se contorna o “gesto de revide” (GARCIA, 2013) do Racionais MC’s noventista:

A primeira faz “bum”, a segunda faz “tá”

¹⁰ Por uma questão de recorte e delimitação de espaço, este artigo se volta mais centralmente às análises das letras. Em minha dissertação, realizo um exame mais cauteloso de capas de álbuns, entrevistas, materiais de divulgação, etc., a quem interessa possa.

Eu tenho uma missão e não vou parar
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição
(...)
Número um, guia, terrorista da periferia
Uni-duni-tê, eu tenho pra você
Um rap venenoso ou uma rajada de PT¹¹
(RACIONAIS..., 1997).

Podemos, sem dúvidas, problematizar essa intenção (afinal ela não é auto-evidente), questionar a “eficácia” dos métodos ou ainda discutir de que modo essa postura concedia prestígio a eles e sua obra independentemente do objetivo ou desejo dos integrantes - principalmente se considerarmos que há uma fatia do mercado de bens simbólicos interessada nos produtos culturais “engajados” -, mas, enquanto fenômeno social, a “mera” manifestação pública desses sentidos políticos atribuídos a seu trabalho artístico, partindo de onde partia, no contexto de onde surgiu, representa um fenômeno social interessante de ser observado. Ainda mais quando reiterada pela combatividade, pelo revide e pela “violência” anti-conciliadora¹². Isso faz parte da autopercepção política do grupo ao longo de sua carreira e entendê-la em seus termos é necessário.

No que diz respeito às suas noções de *engajamento* entre sua formação até a primeira década dos anos 2000, as divido nos seguintes eixos: a) *Comprometimento político com a melhoria de vida de pobres, negros e moradores de periferia*, reafirmado nos “salves” que preenchem os encartes dos álbuns e as letras de seus raps, na contínua reafirmação da condição racial dos integrantes e em seu pertencimento à periferia em oposição a classes abastadas, na denúncia social daquilo que os aflige e na chamada à ação; b) *Busca pela representação da realidade e manifestação da experiência vivida*, tanto na composição das letras quanto na forma de expor falas públicas; c) *Postura pública afastada da grande mídia* e, quando nela, pautada em participações denunciastas, críticas e de posição política explícita; d) *Pouca disponibilidade a parcerias comerciais com grandes marcas/empresas e aversão à ostentação* (e não o simples uso) das mesmas; e) *Oposição moral ao uso de drogas, à violência e ao crime*, ainda que isso seja elaborado nas músicas como consequência da desigualdade social; e f) *Oposição moral e/ou revanchista a tipos sociais que supostamente contrariam esses princípios*: como as “mulheres vulgares”, lidas como interesseiras, os “racistas otários”, a elite de classe média expressa, por exemplo, na figura do “boy”, o “negro limitado” ou ainda os “sociólogos imparciais”. Todo esse conteúdo se formaliza na forma da postura séria,

¹¹ “PT” é a abreviação de Pistola Taurus, ou seja, uma arma de fogo do tipo pistola da fabricante brasileira Taurus. Entretanto, a sigla se tornou, ao longo do tempo, jargão para se referir a qualquer pistola.

¹² Sobre o assunto, Cf. KEHL, 1999; GARCIA, 2013, 2011.

cautelosa, desconfiada e combativa que é associada, frequentemente, aos integrantes do Racionais MC’s e que só muito recentemente passou a se modificar.

O lançamento do álbum *Ao vivo* (2001) registra sutilmente uma transição, que ganha forma com as composições inéditas de *Nada como um dia após o outro dia* (2002), marcada por intensas reflexões sobre a vida artística, o sucesso, o dinheiro, a fama, mas também o pertencimento à periferia e à pobreza, o comprometimento político com os negros e pobres e a legitimidade do trabalho diante da mudança de lugares sociais e simbólicos tanto dos integrantes como de sua obra. Há um movimento pendular de angústia e autoafirmação (D’ANDREA, 2013) nessa fase que só verá resolução a partir da segunda transição, na década de 2010, bem expressa pelo lançamento do último álbum de inéditas do grupo, *Cores & Valores* (2014), onde essa aflição cede lugar à expansão total da segurança de afirmação. Não há insegurança quanto aos compromissos reivindicados e nem a hesitação desconfiada com a própria ascensão social e seus símbolos - pelo contrário, ela é lida com orgulho, como símbolo de conquista e como resultado de esforço e dedicação. Essa será a fase em que os integrantes, individualmente, começam a ter relativa autonomia (política e artística) do “projeto Racionais MC’s”, de modo que veremos atitudes e interpretações que rearranjam suas noções de engajamento consagradas nas obras anteriores (em especial, as noventistas), ressignificando posturas e leituras políticas que outrora se manifestavam de outras maneiras. Ainda que cada um dos membros do quarteto apresente mais explicitamente suas particularidades nessa fase, há eixos centrais na obra e postura do Racionais, evidentes em sua obra e projetos, que, de um modo ou de outro, lhe servem de referência¹³. São eles:

a) *Comprometimento político com a melhoria de vida de pobres, negros e moradores de periferia* manifesto pelas constantes referências às origens e aos pares, pela enunciação desse compromisso, pela reivindicação do pertencimento à periferia (agora em um sentido subjetivo), pela afirmação racial, pela denúncia e crítica social (ainda que subjetivas), pela contínua alusão aos “temas negros” e seu universo cultural e pela transformação social orientada, a nível individual, pela busca da “liberdade financeira”, e a nível coletivo, pelo estímulo à cooperação e associação entre negócios que voltam-se às populações negras, pobres e periféricas; b) *Busca pela representação da realidade e manifestação da experiência vivida* na produção artística e posicionamentos públicos, expressos na “atualização” constante de seu modo de operar e de suas leituras políticas, mas também no reconhecimento não problemático dos novos lugares sociais e simbólicos do grupo (como referência no rap nacional e artistas de grande sucesso), dos integrantes (como personalidades públicas

¹³ Analiso algumas obras *solo* em minha dissertação, onde já é possível observar movimentos de aproximações e distanciamentos que são, antes de mais nada, movimentos de diálogo com as noções de *engajamento* do próprio grupo.

notórias que já não são financeiramente vulneráveis), e do rap (como produto de sucesso na indústria musical); c) *Defesa das autonomias profissionais, políticas e criativas* no/do rap nacional, seja a própria ou a de parceiros de cena, que se manifesta na amplitude temática e estilística da música rap, na amplitude de criação do rapper para além do Hip Hop, na composição de músicas não politicamente explícitas, etc.; e d) *Busca pela ocupação de lugares sociais estratégicos* no mundo dos negócios, na indústria musical e no campo cultural, alterando a forma como grupo lida, por exemplo, com parcerias comerciais com grandes marcas, com a mídia hegemônica, com projetos além da música, etc.

O comprometimento político volta-se a novas respostas. As noções de representação se alteram pela percepção das mudanças sociais. As parcerias com grandes marcas associam-se à oposição aos signos de pobreza, à valorização dos signos de sucesso e à assimilação da riqueza como subversão da lógica racista e como revide. A oposição moral às drogas perece junto à “integridade ética” noventista, ao passo que o *ethos* empresarial emerge como forma de gerenciamento de si para a superação das intempéries. E a oposição moral e revanchista a tipos sociais opositores passa a ser direcionada aos indivíduos que criticam o sucesso do grupo ou questionam seu engajamento, o que, frequentemente, volta-se às classes e sujeitos abastados de origem, algo que se justapõe à utilização da origem social desfavorecida como recurso sentimental-nostálgico, comprovação de experiência e, portanto, legitimador da fala e fomentador de identificação diante de parte de seu público-alvo¹⁴: jovens e jovens adultos, majoritariamente negros e de origem social desfavorecida, ainda que componham extratos sociais ascendentes ou tenham “superado” a pobreza.

Os usos e sentidos da vida loka

A primeira menção literal à *vida loka* em obras oficiais do grupo se encontra no álbum *Ao vivo*, lançado em 2001, precisamente em sua segunda faixa, *Abertura*. Esse álbum, o primeiro do tipo na carreira do grupo, reúne gravações de shows realizados após o lançamento de *Sobrevivendo no Inferno*. Trata-se de uma coletânea sem músicas inéditas composta por quinze faixas, das quais sete são músicas - inclusive todas do álbum de 1997 - e oito são falas dos integrantes, divididas entre captações dos shows e gravações de estúdio. A faixa

¹⁴ Digo parte, pois, diferentemente de outros momentos da carreira, quando o grupo abominava a ideia de se apresentar ou mesmo ser ouvido pelos mais ricos, o grupo passa a compreender que a ocupação de lugares estratégicos perpassa a organização ativa de estratégias de sucesso, o que, a seu turno, implica na reconsideração desse “princípio” (“entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu”, diz Negro Drama, do álbum de 2002). Ao mesmo tempo, o grupo dialoga com uma baixa classe média que ascendeu nos últimos vinte anos no Brasil. Isso também se relaciona com a mudança de público do rap (LEIVA, 2018): Ainda que seja mais ouvido por jovens (em números que diminuem à medida que envelhece o público entrevistado) e por negros em relação a brancos, é menos ouvido entre as classes C (12%), D e E (menos que 9%), do que entre as classes A e B (14%). Além disso, outro dado revela que grupos entrevistados com graus de escolaridade fundamental e médio ouvem mais rap (12% e 14%, respectivamente) do que aqueles com ensino superior (9%).

mencionada registra a abertura de um show com uma fala de Mano Brown recitando um verso não cantado que intercala agitação de público, apresentação pessoal e poesia:

(...) Porque o guerreiro de fé nunca gela, não agrada o injusto e não amarela. O rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra. Morrer como homem é o prêmio da guerra. Mas ó, conforme for, se precisar, afogar no próprio sangue assim será. Nosso espírito é imortal, sangue do meu sangue. Entre o corte da espada e o perfume da rosa, sem menção honrosa, sem massagem. A vida é louca, nego, nela eu tô de passagem. A Dimas, o primeiro. (...) Vida loka tá na área. Racionais tá na área. Trilha Sonora do Gueto tá na área. (...) (MANO BROWN In RACIONAIS..., 2001)¹⁵

No mesmo ano¹⁶, em um álbum solo de KL Jay intitulado *Na batida vol. 3*, Brown utiliza a expressão em um de seus “salves”, quando nomeia uma série de pessoas e grupos aos quais deve algum agradecimento ou saudação: “Meus parceiro do Capão, Dí, Marquinho, Neguinho, Batatão... *A rapa da Vida Loka*” (MANO BROWN In KL JAY, 2001, grifos meus).

Até aqui, nessas duas falas, já há uma porção de elementos passíveis de observação em se tratando dos usos e sentidos da *vida loka*. Não há, de fato, uma definição, mas um conjunto de referências associadas que já informam a tônica e conteúdo daquilo que aparecerá na trilogia musical localizada em *Nada como um dia após o outro dia*. É preciso, porém, diferenciar a caracterização da vida cotidiana (do jovem negro, pobre, morador de periferia...) feita por Brown, ao adjetivá-la como louca, e a expressão *vida loka*. A instabilidade e imprevisibilidade do dia a dia, destacado na primeira, é definidora da *vida loka*, e por isso importante levar em consideração, mas se tratam de coisas diferentes, como veremos.

Em seus registros literais, os dois usos (na abertura do show e nos agradecimentos no álbum de KL Jay) indicam, respectivamente, tanto um componente identitário atribuído por Mano Brown a si próprio e, por extensão, aos integrantes do grupo que ocupariam o palco, quanto a nomeação de um grupo de pessoas, a “rapa da *vida loka*”, que podemos presumir ter alguma filiação ao Racionais MC’s. Também destaco como esses usos e sentidos estão mergulhados em um plano de fundo ético-religioso de tom motivador que consegue, de modo muito complexo, associar papéis sociais de providência e resistência, firmemente moldados às masculinidades negras¹⁷, a um comprometimento penitente e um tanto sacrificial que se sustenta, ora na figura de Jesus Cristo para compreender o sofrimento e a resiliência, ora na

¹⁵ Aqui, um detalhe interessante: Essa fala será literalmente replicada nos trechos de encerramento da notória *V. L (parte 2)* do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), componente da trilogia *vida loka* que tratarei adiante.

¹⁶ Infelizmente minhas pesquisas não me permitiram precisar qual dos dois álbuns foi gravado primeiro.

¹⁷ Não pretendo, neste artigo, esmiuçar a *vida loka* a partir das questões de gênero e da religião, ainda que comentários a esse respeito estejam incluídos na minha perspectiva. Indico ROSA, 2006; e FONSECA, 2023, para debates acerca das masculinidades negras no rap; e ROCHA, 2022, para uma discussão sobre o imaginário religioso no rap do Racionais MC’s. Ambos permitem diálogo com o tema que aqui proponho e, na falta prestada por este texto, sugiro suas leituras.

figura de Dimas, o ladrão arrependido crucificado ao lado de Cristo, para compreender o pecado, o arrependimento e a salvação.

Inicialmente, como Kaskão¹⁸ explicou em entrevista a Ferréz (FERRÉZ..., 2020), *vida loka* nomeava um grupo de amigos do qual ele e Brown faziam parte no Capão Redondo - uma “banca” -, tendo sido o nome inspirado pela música *Vida louca vida* de Lobão¹⁹, segundo o rapper. Como o exame das músicas e falas supracitadas sugere, porém, seu sentido vai muito além disso. Embora nunca tenha sido diretamente explicada *vida loka* costuma se referir, na obra do Racionais MC's, a: 1) uma *postura* ética e comportamental, majoritariamente masculina (e masculinizada), baseada na solidariedade entre os pares, no *orgulho periférico* (D'ANDREA, 2013), no respeito e proteção às figuras familiares vistas através da ética paternalista e provedora - e por vezes misógina -, no *proceder*²⁰ e na busca pela melhoria das condições materiais de vida em meio às adversidades - mesmo que através do trabalho informal e/ou do crime; e 2) a um *contexto* de banalização da violência, aumento de expectativas sociais negativas e de crise de éticas regulatórias da vida cotidiana, sendo a “postura *vida loka*” uma estratégia de ação e resistência frente a contínua tensão gerada pela iminência de riscos.

Esses sentidos não são novos, ou melhor, não surgiram com essa citação literal da *vida loka* em 2001. No tocante à “*vida loka* contexto”, da banalização da violência, da ausência de perspectivas sociais e políticas positivas, da generalização das incertezas e dos medos, etc., sua referência integra a trajetória do Racionais desde as duas primeiras músicas de sua autoria, *Tempos Difíceis* e *Pânico na Zona Sul*, e se mantém em todo o seu trabalho (mudando para um tom menos gráfico em *Nada como um dia após o outro dia* e para um tom mais subjetivo e abstrato em *Cores & Valores*). Quanto à “*vida loka* postura”, há indícios desde *Raio X Brasil* (1993), como na conduta do eu lírico de *Homem na estrada*, um ex-criminoso que busca mudar de vida e se redimir em meio a um contexto de factual criminalização da pobreza e estigmatização de ex-detentos; mas é em *Sobrevivendo no Inferno* (1997) que essa postura ganha conteúdo em peso, em particular a partir da emergência das éticas regulatórias do mundo do crime organizado (que não envolve somente os criminosos) e do neopentecostalismo ocorrido no fim dos anos 1990 nas periferias paulistanas (D'ANDREA,

¹⁸ Integrante do Trilha Sonora do Gueto, grupo de rap formado em 1999 na Zona Sul de São Paulo, que foi, por muito tempo, associado ao Racionais tanto pela parceria de carreira (abertura de shows, participação em videoclipes, etc.) quanto pela parceria pessoal entre os integrantes de ambos os conjuntos.

¹⁹ Sétima faixa do álbum citado (LOBÃO, 1987).

²⁰ *Proceder* se refere, em linhas gerais, a princípios de comportamento e convívio pautados na garantia da confiança, segurança e não-conflito, que se desenvolveram em diferentes contextos sociais com especial destaque ao crime organizado, à vida prisional e ao rap, que interseccionam e compartilham sentidos entre si. O antropólogo Adalton Marques realiza uma pesquisa detalhada a esse respeito comparando suas perspectivas de campo com o que se observa descrito tanto na literatura científica quanto no rap, por exemplo. Cf. MARQUES, 2009.

2017) que abastece o conteúdo de muitas das músicas. Isso está, por exemplo, na menção à figura guerreira (e sincrética) de São Jorge/Ogum da faixa de abertura, *Jorge da Capadócia*, que protege o sujeito que vive a vida loka cotidianamente lhe preparando para uma batalha árdua e cotidiana; na ética pragmática do crime que percorre faixas como *Capítulo 4, versículo 3* e *Diário de um detento*; ou ainda na esperança de que o embrutecimento do sujeito e seu entorno sejam somente um meio para um fim “mágico” de bem-viver, como em *Mágico de Oz* ou *Fórmula Mágica da Paz*; esta última que, inclusive, possui um verso bastante ilustrativo: “Que vida louca, por que é que tem que ser assim?”.

Vejamos como isso se mostra nas músicas localizadas em *Nada como um dia após o outro dia* (álbum duplo lançado em 2002, que se divide em duas partes: A primeira *Chora Agora* e a segunda *Ri Depois*²¹). Sua terceira faixa, *V. L. (intro)*, encontra-se em *Chora Agora* e forma uma trilogia com a faixa seguinte da mesma porção e a sétima da contraparte *Ri Depois* - respectivamente *V. L. (parte 1)* e *V. L. (parte 2)*. De modo geral, as músicas de *Chora Agora* relacionam-se com momentos de sofrimento, luta e angústia, mas também encorajamento e reflexão, que têm como fim a busca pela melhoria das condições de vida. *Ri Depois*, por sua vez, dá enfoque à convicção de ideias, ao reconhecimento orgulhoso da própria trajetória e ao desfrute do que foi conquistado. *V. L. (parte 1)* está para *Chora Agora*, como *V. L. (parte 2)* está para *Ri Depois*, arrematando em suas composições a proposta geral das duas partes.

V. L. (intro) é a introdução da faixa posterior. Em pouco mais de vinte segundos é recriada uma trama breve acompanhada por um instrumental minimalista e tenso. Um curto diálogo indica que dois personagens procuram pelo eu lírico²² interpretado por Mano Brown. Embora confusa se ouvida isoladamente, ganha sentido quando associada à próxima faixa, *V. L. (parte 1)*, que explicará se tratar de uma tentativa de assassinato causada por uma falsa acusação direcionada a esse personagem.

V. L. (parte 1) inicia-se com duas conversas em sequência. Na primeira, entre Brown, Edi Rock e uma pessoa não identificada, o evento anunciado (mas não descrito) pela faixa anterior é apresentado: Uma mulher romanticamente comprometida acusou, injustamente, o

²¹ Título e subtítulos, quando associados, indicam uma ideia de desenvolvimento temporal (OLIVEIRA, 2017) que se associa, de um lado, a esperança cristã do sofrimento que precede a redenção (material e espiritual) e, de outro, a um otimismo que ressignifica a imprevisibilidade, de tom encorajador e motivacional. Há sempre um novo dia com novas possibilidades. *A vida é desafio*, por certo, como diz uma de suas faixas, mas um desafio que pode ser superado com esforço e fé mesmo para os negros e pobres. Para uma discussão mais detalhada, inclusive debatendo as origens da expressão, indico a leitura de minha dissertação de mestrado, na qual exploro essa questão.

²² Na obra do Racionais, o protagonismo das canções é um tanto confuso. Relatos testemunhais e ficcionais, personagens típicos citados e/ou interpretados pelos integrantes misturam-se de modo a tornar muito difícil dizer o que é biográfico ou não. Pesquisa à parte seria necessária para compreender melhor como isso se desenrola em sua obra e admito que, em meus trabalhos recentes, esta questão é pouco trabalhada. De todo modo, acredito que essa falta não prejudique a compreensão do que discuto neste texto.

eu lírico de Mano Brown de ter se envolvido com ela. Essa atitude, que o tornaria um “talarico” (ou seja, aquele que se envolve afetivamente com uma pessoa que se encontra em um relacionamento monogâmico), é então cobrada violentamente por dois homens, colocando-o em risco de vida. Na segunda, organizada sonoramente como um interlúdio à música, de fato, Brown conversa por telefone com um personagem indicado como Abraão, que, ao ouvinte, é apresentado somente como um amigo do rapper que se encontra na prisão. O diálogo, em tom informal, aborda desde a rotina no sistema prisional, por parte de Abraão, ao dia a dia das ruas, “narrado por Brown”. Nesse compartilhamento de experiências o rapper cita, lamentosamente, o atentado à sua vida e inicia seu rap como se fosse a continuação desse diálogo, refletindo sobre o ocorrido e sobre a tensão causada pela violência presente na vida periférica. A música tratará da(s) vida(s) loka(s) sob a perspectiva soturna e vigilante de *Chora Agora*, na qual todos os seus preceitos parecem responder à iminência de riscos e à necessidade de asseguramento de laços entre os pares. Aqui, por exemplo, a atitude aguerrida do revide é descrita de modo a precisar que seu objetivo é a paz; como quem busca a paz de forma violenta (GARCIA, 2013): “Se quer guerra terá / se quer paz, quero em dobro”. Reafirma-se também a distância (do já distante) “tom professoral” dos anos 1990 (OLIVEIRA, 2018), ao tematizar abertamente as próprias contradições, inseguranças e fragilidades e reivindicar o pertencimento à periferia, em um esforço de horizontalização da fala que pode ser interpretado como um afastamento intencional da imagem cristalizada e idolatrada dos anos anteriores: “Pros parceiros, tenho a oferecer minha presença / talvez até confusa, mas real e intensa”.

A abertura de *V. L. (parte 2)* é feita com uma fala de Kaskão, rapper já mencionado, que enuncia os temas da música logo em sua introdução: “(...) Muita coletividade na quebrada. Dinheiro no bolso, sem miséria, e é nós. Vamo brindar o dia de hoje que o amanhã só pertence a Deus. A vida é louca!”. Em contraste com a parte 1, *vida loka* é aqui narrada de um ponto de vista celebrativo, orgulhoso e confiante, ainda que rodeado pela efemeridade da vida. Esta posição, alinhada à proposta estética e poética de *Ri Depois*, permitirá ao grupo elaborar o que considero serem as respostas mais bem-acabadas às questões que traziam a respeito do consumo, do dinheiro, do pertencimento e da ascensão social. Nesta faixa, a angústia culposa que sobrevoa *Nada como um dia após o outro dia* está praticamente ausente e essa resolução, não à toa, ganha forma aqui, no último quarto do álbum, após a amplitude extraordinária de temas que a antecedem. A afirmação do merecimento anda lado a lado com o reconhecimento maduro de que o acesso ao conforto é tão injusto, em um país de amplas desigualdades, quanto à permanência na carestia. Isso transforma a culpa pelo acesso individual em revolta frente a restrição coletiva e em orgulho no acesso conquistado. É bastante interessante notar como o Racionais MC's consegue se colocar em uma posição

solene, inclusive enquanto formalização estilística, ao mesmo tempo em que se opõe a ideia de ostentação "típica" (que vemos no rap, no trap e no funk) ao questionar o rebuliço gerado pelo acesso ao luxo e ao conforto protagonizado por sujeitos sociais que comumente não os acessariam devido ao condicionamento imposto pelo racismo e pelo capitalismo. Importante observar, ainda, como as conquistas são caracteristicamente efêmeras, sensíveis à instabilidade do cotidiano imprevisível, de modo que os acessos possibilitados pelo dinheiro são descritos limitados, como portas abertas em um castelo de areia.

Pobre é o diabo e eu odeio a ostentação
Pode rir, ri, mas não desacredita não
(...)
Firmeza, não é questão de luxo, não é questão de cor
É questão que fartura alegra um sofredor
Não é questão de preza, nêgo, a ideia é essa
Miséria traz tristeza e vice-versa
(...)
Não importa, dinheiro é puta e abre as porta
dos castelo de areia que quiser
Preto e dinheiro são palavras rivais?
É? Então mostra pra esses cu como é que faz
(...)
Tempo pra pensar, quer parar? Que cê quer?
Viver pouco como um rei ou muito como um zé?
(RACIONAIS..., 2002)

A figura de Dimas é retomada nesta faixa, tanto em seus versos quanto em sua fala de encerramento que, como já explicado em nota anterior, replica a fala de Brown feita na abertura de um de seus shows no ano anterior ao lançamento de *Nada como um dia após o outro dia*. Cito-as a seguir:

Enquanto zé povinho apedrejava a cruz
Um canalha, fardado, cuspiu em Jesus
Aos quarenta e cinco do segundo arrependido
Salvo e perdoado, é Dimas, o bandido
(...)
É louco o bagulho, arre pia na hora, ó
Dimas, primeiro vida loka da história
Eu digo: "Glória, glória", sei que Deus tá aqui
E só quem é, só quem é vai sentir
E meus guerreiro' de fé, quero ouvir, quero ouvir
E meus guerreiro' de fé, quero ouvir (irmão)
Programado pra morrer, nós é' (Ao lado direito do Pai)
Certo é certo, é crer no que der (É quente)
(...)

A vida é louca, nego
nela eu tô de passagem
À Dimas, o primeiro
Saúde, guerreiro
(...)
Dimas
(MANO BROWN *In* RACIONAIS, 2002)

Dimas, ou São Dimas para os católicos, é também conhecido como o “bom ladrão”. Segundo a tradição cristã, ele foi um dos dois condenados à crucificação ao lado de Jesus Cristo. Em seus últimos instantes, teria repreendido o outro ladrão que provocava Cristo, afirmando a inocência de Jesus enquanto reconhecia o merecimento de suas punições (dele e do outro ladrão) pelos seus próprios crimes. Logo em seguida, clamou ao Messias por salvação, e ela lhe foi prometida pelo próprio Cristo na cruz (BÍBLIA..., 2008, p. 1286-1287)²³. Citá-lo como primeiro *vida loka* da história é, sobretudo, um uso metafórico que tem como função fundar um mito de origem para a interpretação feita pelo Racionais MC's da *vida loka*. Como elaboro neste texto, *vida loka* é uma ideia social e historicamente localizada nas periferias paulistas das décadas de 1990 e 2000, muito distante do contexto bíblico da cena descrita, mas a metáfora não é posta ali de maneira ingênua. Há cinco características que firmam Dimas como uma referência adequada à *vida loka* na proposta do Racionais: 1) sua atividade criminosa; 2) sua fé em Cristo; 3) seu reconhecimento penitente dos crimes cometidos; 4) sua busca por redenção; e 5) a presunção de sua condição subalternizada (o que está colocado de modo bem mais sutil). Isso une os sentidos de *vida loka* assimilados pelo grupo - do contexto de incertezas que obriga sujeitos a optarem até mesmo pelos caminhos que suas próprias éticas podem condenar; e da atitude embrutecida que a esse contexto responde e que aceita as consequências dessa decisão em um enquadramento sacrificial - ao universo de referências cristãs que atingiam ao grupo e as periferias paulistas em peso naquele momento (ROCHA, 2022; D'ANDREA, 2017) de forma a interpretar a *vida loka* como a jornada de um pecador penitente em busca do perdão, da salvação e da redenção. Visto dessa maneira, um sujeito como os eus líricos de *Homem na estrada*, *Fórmula mágica da paz* ou mesmo *V. L. (parte 1)*²⁴, que encarnam tipos sociais comuns das periferias de sua época (de lançamento), já não parecem tão distantes do homem que morreu ao lado de Jesus. Temos, novamente, algo muito adequadamente alinhado às propostas conceituais do álbum.

No plano de fundo, há mais uma consideração a ser feita. Como bem notou o jornalista Guilherme Serrano, em diálogo com o historiador britânico Eric Hobsbawm, Dimas representa

²³ As passagens citadas encontram-se em Lc 23:39-43.

²⁴ Respectivamente, quinta faixa ou primeira do lado B do álbum *Raio X Brasil* (1993), décima primeira faixa de *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e quarta faixa do CD 1/Lado A de *Nada como um dia após o outro dia* (2002).

o tipo social do “ladrão nobre”, “o tipo de bandido mais famoso e popular em todo o mundo, o herói mais comum de baladas e canções” (HOBSBAWM, 2015, p. 50 *apud* SERRANO, 2024), aquele tipo em que se encaixa o clássico personagem Robin Hood, da literatura inglesa, que roubava dos ricos para dar aos pobres, cuja honra, oposição às injustiças e suporte de sua comunidade equilibravam, de algum modo, suas transgressões²⁵. Sua associação à *vida loka* incorpora essa representação de Dimas a um traço comum da produção cultural que sepretende também transgressora: a valorização e referência a ícones disruptivos que de alguma maneira desafiam, questionam ou se opõem a ordem (em geral, reconhecidamente injusta)²⁶. Isso nos permite compreender que *vida loka* se insere em um imaginário complexo, repleto de referências e filiações, que tem como ponto comum o diálogo com o universo simbólico das periferias paulistanas e a identificação do “ouvinte ideal” com a figura de Dimas e sua “mitologia”.

O álbum alcançou bastante sucesso e é, seguramente, o mais famoso depois do gigantesco *Sobrevivendo no Inferno*. Junto à sua fama e consideração, a popularização de expressões e ideais presentes nele aponta para uma circulação bastante efetiva nas periferias urbanas da capital paulista, tornando-se, para além de uma referência musical e estética, um organizador de certas ideias sobre o mundo social²⁷. No entanto, embora a popularização da *vida loka* seja tributária do sucesso do Racionais MC’s, não foi o quarteto que a “inventou”. Expressões similares que convergem a sentidos parecidos, encontram-se espalhadas pelos mais diversos lugares sociais. Entre alguns grupos de “latinos” e “hispanicos” de origem mexicana nos EUA, por exemplo, conhecidos como *chicanos*, a expressão *Vida Loca* ou *Crazy Life* (Vida louca, em tradução literal) designa sentidos similares e manifestam-se em suas interpretações dos elementos do Hip Hop. Já *Thug Life* (Vida bandida, em tradução literal), que ganhou fama a partir do rapper 2Pac, constrói uma frase/acrônimo²⁸ que dialoga com o mesmo par de sentidos que encontramos na *vida loka* presente na obra do Racionais MC: atitude embrutecida/contexto violento.

²⁵ Serrano analisa desenvolve uma cuidadosa análise a partir das canções *V. L. (parte 1)* e *V. L. (parte 2)* e busca, nas letras das canções, as nove características que Hobsbawm aponta como traços do “ladrão nobre”: 1) Ele é perseguido; 2) Ele corrige as injustiças; 3) Ele rouba dos ricos para dar aos pobres; 4) Ele não mata; 5) Ele é parte de sua comunidade; 6) Ele é apoiado por sua comunidade; 7) É morto por traição; e 8) Não é vulnerável. (SERRANO, 2024).

²⁶ No universo cultural das periferias paulistanas, por exemplo, podemos citar inúmeros casos exemplares. Na música, no futebol de várzea e no pixo, referências a “vilões” reais como Osama Bin Laden ou a ficcionais, como Zeca Urubu, Dick Vigarista, Irmãos Metralha ou Coringa, são frequentes. A faixa *Mente do vilão*, presente na coletânea *Racionais MC’s 25* (2014), por exemplo, constrói-se em cima dessa proposta.

²⁷ Vejamos, por exemplo, como os interlocutores de pesquisa de Paulo Malvasi (2012), antropólogo citado adiante, utilizam as músicas do grupo para explicarem suas elaborações a respeito da vida social.

²⁸ A expressão tem duplo sentido, e as letras que compõem a frase desenham um acrônimo que forma a frase “The Hate U Give Little Infants Fucks Everyone” (o ódio que você dá a crianças pequenas fode todo mundo, em tradução literal). A expressão encabeçou um movimento pensado pelo rapper estadunidense para conter os homicídios dos bairros pobres estadunidenses (MCQUILLAR; JOHNSON, 2010).

Minha pesquisa não me levou a respostas satisfatórias sobre a origem da expressão em se tratando de Brasil e esta é uma lacuna que futuras investigações podem se ocupar, mas trabalhos como o do antropólogo Paulo Malvasi (2012) demonstram como as *vidas lokas* do Racionais MC's antes compartilhavam significados com sentidos já presentes em campos da vida social periférica e negra do que os criavam, ainda que, como qualquer ideia, cada interlocução lhe abasteça à sua maneira. O antropólogo realizou um dedicado trabalho de campo que se ocupou de tentar “identificar as formas de conhecimento, os modos de regulação e as práticas de intervenção de diferentes agentes [jovens periféricos de 15 a 29 anos] sobre a vida destas coletividades” (2012, p. 10), o que lhe permitiu concluir que:

A vida loka surge nas quebradas como uma noção capaz de unificar a diversidade de experiências dos jovens, demarcando o campo da comunicação e ação cotidiana entre eles; ela baliza as interpretações sobre a vida. A noção de vida loka delimita o conhecimento disponível sobre as várias circunstâncias socio-históricas que definem a experiência de jovens moradores de periferias urbanas paulistas nos anos 2000. O uso desta noção entre os jovens marca a visão da vida cotidiana nas “periferias” como incerta e precária; como “uma experiência social das incertezas da guerra (HIRATA, 2010, p. 327 *apud* MALVASI, 2012, p. 148).

Em contato com seus interlocutores, o pesquisador procurou entender os sentidos que estes davam à *vida loka* e, segundo seus relatos:

foi possível identificar pelo menos três níveis em que a noção de vida loka é mobilizada; do mais específico para o mais geral: (1) como situações de vida daqueles que trabalham no tráfico de drogas (o vida loka, um sujeito) e a relatividade dos juízos morais sobre este modo de ganhar a vida; (2) como expressão das dificuldades da vida cotidiana – como uma síntese da imponderabilidade da vida, de um modo geral, para todos moradores de uma quebrada; (3) como um conjunto de considerações mais gerais sobre a vida humana, a partir da perspectiva da periferia. (MALVASI, 2012, p. 148)

Malvasi compreende que *vida loka* representa interfaces, no sentido de “mediação entre diversas formas de comunicação e ação de uma instância de saber e poder sobre outra” (p. 19), perpassando diferentes lugares sociais e vivências da desigualdade e colocando-as em relação e comunicação. E quais seriam essas instâncias? Para ele, a “quebrada”, o “mundo do crime” e o “socioeducativo”²⁹ (2012). Há, nessa comunicação, a circulação de símbolos, recursos simbólicos e visões de mundo que de modo mais ou menos organizado fomentam identificações e representações que formam as “interfaces da *vida loka*”, como ele nomeia.

Seu trabalho captura muito bem a relação entre classe e território, mas, por não avançar tanto no debate racial, acaba diluindo o impacto do racismo na composição da *vida loka*. Preencho

²⁹ Com socioeducativo, o autor se refere “um campo político complexo que envolve diversos atores institucionais” públicos e privados (p. 16).

esse espaço colocando suas reflexões em diálogo com a geógrafa Lourdes Carril, que empreendeu uma pesquisa no Capão Redondo entre o fim dos anos 1990 e início dos 2000 buscando compreender a relação entre urbanidade, desigualdade social (em especial de classe e raça) e identidade. Seus dados de pesquisa associados à literatura demonstraram “a correlação entre pobreza e moradia e também entre cor e pobreza”, lhe permitindo afirmar que “o fator etnoracial continua sendo uma das faces das desigualdades capitalistas” (CARRIL, 2006, p. 99), revelando-se não apenas nas estatísticas, mas na segregação socioespacial grosseiramente observável em São Paulo, que transforma as periferias da cidade em territórios de “banimento e isolamento” (WACQUANT, 2001 *apud* CARRIL, 2006, p. 99) a partir de uma estratificação que também é racial. Os lugares que mais se distanciavam do centro compunham regiões menos socialmente equipadas e inicialmente mais baratas e acessíveis à população com baixa renda, de maioria negra (CARRIL, 2006), de modo que as regiões tornavam-se tão “mais negras” quanto mais “periféricas” social e espacialmente fossem. O “fundão”, por exemplo, região do Capão Redondo amplamente citada em letras do Racionais MC’s, nomeia uma porção desse distrito ainda mais afastada do centro da cidade e, não coincidentemente, mais pobre e negra (CARRIL, 2006).

Através de seu trabalho, Carril também pôde perceber como a relação histórica e simbólica com o território tornava as periferias importantes elementos de identidade para quem nelas vivia (ou viveu) e a partir dessa constatação, a geógrafa define território para além do conceito de “mero substrato fixo, ou uma parte qualquer da superfície terrestre em que o Estado-Nação exerce seu poder e estabelece seus limites” (CARRIL, 2006, p. 28):

Acima da noção estática, biológica apontada pela Geografia Política e pela Geopolítica (RAFFESTEIN, 1993), partimos da compreensão do território também sob um prisma subjetivo, simbólico, de um espaço no qual o homem estabelece um vínculo afetivo, constrói sua história e concretiza suas representações e relações [ainda que este território esteja] em contradição com as formas territoriais ditadas pelo capital e pela racionalidade do Estado. (CARRIL, 2006, p. 28)

Outro mérito de sua argumentação encontra-se no entendimento de que o “território expressa a relação de forças da sociedade sobre o espaço” (2006, p. 29) de modo que essas elaborações carregam consigo marcas dos conflitos sociais direta ou indiretamente percebidos por essas populações. Temos, portanto, uma forma de pensar as periferias (e, no limite, os territórios) que leva em consideração a experiência social daqueles que a ela se vinculam de algum modo, mas também compreende que, no processo histórico brasileiro “moderno” - capitalista e dependente - a disposição da ordem urbanística (e de seus conflitos) correlaciona-se diretamente com as múltiplas configurações da dominação.

As noções da *vida loka* fundamentam-se na imbricação entre diferentes campos da vida social que formula, a seu turno, representações a partir de diferentes experimentações da desigualdade, marcadamente as de raça, classe e território. Formula-se um sujeito típico, mais ou menos generalizado, se pensarmos em uma escala nacional, que *vivencia* e *age* como a *vida loka*, e ele é um homem cisgênero, negro e/ou pobre, morador de periferias ou favelas, cuja sociabilidade, particularmente masculina e jovem adulta, lhe fornece uma gramática própria de ações e visões de mundo para pacificar conflitos derivados de um contexto sócio-histórico de afirmação dessas mesmas desigualdades vivenciadas cotidianamente. *Vida loka* tornou-se, portanto, uma expressão que, há pelo menos vinte anos, encapsula a imaginação política de um grupo social subalternizado por meio da socialização de seus símbolos, leituras de mundo e modos de agir.

Vida loka como componente de autenticidade

O uso da *vida loka* diminuiu consideravelmente na obra do grupo, passando para uma única menção em seu último álbum de inéditas, *Cores & Valores*, lançado em 2014. Na visão de Acauam Oliveira, o álbum expressa muito bem um novo momento do rap. “O diálogo [com esse contexto] é travado, antes de tudo, no interior do próprio rap, numa mistura explosiva de boas vindas, conselhos para os mais jovens e análise detida da cena atual” (2017, p. 119). Não é um álbum que inova pelos temas, se comparado ao álbum de 2002, por exemplo, mas pelas abordagens. A diferença central, está no fato de que a celebração do consumo, a “ostentação”, a construção de temáticas menos politicamente explícitas, enfim, a mudança temática e estilística que se associa a transformação de suas noções de *engajamento* já mencionada, não carrega a angústia do álbum anterior; posicionando as críticas às desigualdades, em seus mais diversos termos, em meio a canções que não as têm como tema central ou até mesmo não as incluindo.

As letras não demonstram a mesma insegurança quanto ao compromisso que carregam diante dessas transformações, mesmo que o “louvor gangsta” (OLIVEIRA, 2017, p. 122), outrora atestado do descompromisso, se faça presente, pois os integrantes estão “comprometidos com os valores da periferia de um ponto de vista forjado internamente” (OLIVEIRA, 2017, p. 124), nas convicções pessoais e subjetivas. “(...) A perspectiva dos Racionais vê a melhora nas condições de vida como uma inquestionável conquista, resultado de muita batalha, ainda que permeada por contradições” (p. 124). Essa conquista também vai compor os novos sentidos do *revide* (GARCIA, 2013), em uma leitura que compreende a contraposição ao “destino social” de pobreza imputado aos negros como subversão à ordem estabelecida. Do ponto de vista “individual”, da carreira do grupo, isso se transfere a um modo de gerenciamento da vida profissional e da trajetória artística pensado na otimização e

favorecimento do sucesso pelas vias do mercado musical, estendendo-se para outros campos à medida em que a “marca” Racionais MC’s se estabelece, o que pode ser explicado, a nível macro, pela *nova condição do rap* (SANTOS, 2022), e a nível micro pela emergência da *estética de superação empreendedora* (CAMPOS, 2020). Ambos fenômenos que além de transformarem as condições de produção, circulação e significação do rap e dos rappers, modifica as noções hegemônicas de *engajamento dos circuitos de verossimilhança* (OLIVEIRA, 2015) da cena.

Em todo caso, e me restringindo aos objetivos deste breve artigo, há, nesse novo álbum, uma descrição biográfica da trajetória do grupo que cumpre importante papel: Infundir suas noções de *engajamento* de sentido cronológico e histórico de modo que suas autopercepções políticas possam ser compreendidas como respostas às “necessidades” de cada época. Dessa forma, não ir à TV, recusar-se a fazer rap “pelo dinheiro”, evitar se apresentar em locais elitizados, em um momento, e topar parcerias comerciais com grandes marcas, compreender o rap como negócio, em outro, ganham coerência. Precisamos considerar que essas narrativas compõem uma *ilusão biográfica* (BOURDIEU, 2006), sendo muito mais organizadas e passíveis de controle quando distantes de sua factualidade do tempo presente e quando rearranjadas a partir da fragilidade da memória, da ressignificação dos fatos históricos e do apelo lírico-narrativo de encadeamento de eventos da “fala sobre si”. Isso não deve ser lido como uma acusação de desonestidade às intenções do grupo - e nem é sobre isso que trata Bourdieu - mas sim como uma constatação a respeito das autonarrativas biográficas: elas são, sempre, mobilizadas e significadas a partir de seu contexto de enunciação (BOURDIEU, 2006), portanto, é possível que essa compreensão só tenha de fato surgido nos anos recentes do grupo, fazendo com que essa narrativa diga mais sobre este Racionais do que aquele de noventa. De todo modo, a afirmação é também um dado importante na medida em que, para o grupo, isso faça sentido. Associar essas mudanças a uma evolução daquele comportamento também nos mostra como determinadas pautas e ideias se movimentaram na história do rap nacional, afinal, indicam quais elementos são considerados ultrapassados, problemáticos, incoerentes, etc. Isso, evidentemente, carrega suas próprias complicações e contradições, mas, de todo modo, registram transformações de repertório, valores e ideias.

Vida loka aparece na décima primeira faixa do álbum, chamada *Você me deve*. Uma música que encarna o revanchismo-motivador dessa última fase do Racionais ao descrever o sucesso, o consumo, a diversão (e a busca por isso tudo) como subversão às desigualdades que empurram negros e pobres a um destino social de miséria, frustração e melancolia. O eu

lírico abstrato, típico do Racionais MC's, encarna Mano Brown narrando sua própria trajetória, "Do Capão pro mundo, é nós por nós, vagabundo". No seguimento desses versos a letra diz:

Vesti minha camisa listrada³⁰ e saí por aí
Por dinheiro, caraio, não pra curtir
Entre putas e loucos, caretas e locs
Arrombados em choque, chamam no walkie-talkie
Reino da malandragem, o asfalto é selvagem, é danger
Coxinha de Santana e os malandros de Ranger
Vida Loka original, dos barracos de pau
Percebeu que o vil metal
Só não quer quem morreu, morou, meu?
(...)
Será o Ali Babá e seus quarenta ladrões?
(RACIONAIS..., 2014, grifos meus)

É bem perceptível a assimilação dos sentidos da *vida loka* feitas pelo eu lírico, bem como de sua associação às referências "disruptivas da ordem", mas a revanche transgressora, manifesta na forma em que a busca pelos símbolos de enfrentamento às desigualdades se dá, toma o lugar que antes era ocupado pela redenção religiosa.

Brown se identifica como *vida loka* e valida sua jornada de superação ao atestar sua origem social. Isso expressa tanto o combustível do *revide* quanto um recurso de autenticidade de seu rap. A enunciação da posse de um artifício simbólico, por parte do rapper, que dá prestígio ao sujeito e sua produção não é nova e nem exclusivamente nacional. Márcio Macedo (2016), sociólogo que examinou a história social do Hip Hop no Brasil, observa que rappers brasileiros que mencionavam ter participado dos encontros da São Bento³¹ nas décadas de 1980 e 1990, em São Paulo, especificamente por citarem que "bateram na lata" das lixeiras da estação para fazer a batida do som, o faziam pela percepção do prestígio que isso lhes fornecia. Jeffrey Ogbar (2007), a seu turno, historiador estadunidense que faz algo parecido com o contexto dos EUA, aponta que entre os traços fundamentais da composição da autenticidade de um rapper, está a busca constante pela *realness*³², uma virtude daqueles sujeitos cuja atitude e produção é legitimada como autêntica e legítima.

³⁰Brown se refere à camisa da Fundão Roupas, coletivo/time de futebol/marca de roupas fundada no Capão Redondo por amigos de Brown.

³¹A partir da segunda metade dos anos 1980, jovens hip hoppers passam a se reunir nos arredores da estação São Bento do metrô, na região central da cidade de São Paulo (MACEDO, 2016; BOTELHO, 2018). Na literatura especializada é praticamente unânime a leitura de que os encontros da São Bento representam um ponto de virada: um momento no qual a popularidade do Hip Hop é catalisada e novas perspectivas profissionais, artísticas e políticas emergem e isso consoma um certo mito de origem bastante popular na história do Hip Hop do Brasil.

³²Na falta de termos em português suficientemente específicos para traduzí-la, preferi manter a palavra na grafia original, em inglês. Notem que, diferentemente de *reality* (realidade) ou *realism* (realismo), o termo *realness* apresenta o sufixo "ness" que costuma indicar substantivos abstratos, como em *loneliness* (solidão) ou *happiness* (felicidade), por exemplo.

No rap, o mais real [no sentido de possuir mais *realness*] é geralmente o mais negro, embora o significado de negritude esteja em constante fluxo. Para alguns, a “negritude autêntica” é claramente expressa nas expressões militantes negras de nacionalismo de grupos como Dead Prez. Para outros, uma expressão ‘guetocêntrica’ é a expressão icônica da negritude de um artista como 50 Cent. (OGBAR, 2007, p. 42, tradução minha)

Ainda que o conteúdo dessa *realness* seja variável e historicamente contingenciado, ele sempre converge para uma noção que sugere que seu portador tenha “íntima familiaridade com as paisagens urbanas e da classe trabalhadora que deram origem ao hip hop na década de 1970” (OGBAR, 2007, p. 39, tradução minha), ou seja, mesmo no contexto “fundador” do Hip Hop, os recursos comprovantes de autenticidade perpassam um lastro social que representa, de alguma maneira, a intenção de continuidade do vínculo com os lugares e grupos sociais de sua “origem”.

Voltando ao caso paulistano, podemos constatar que a *vida loka* é reinterpretada pelo Racionais MC’s diante de mudanças na circulação social de si próprio e de sua obra (que logram grande sucesso e reconhecimento e afastam-se das origens de pobreza e carestia) e da vivência de uma série de mudanças a nível conjuntural que possibilitou: ao rap se tornar um objeto prestigiado no mercado de bens simbólicos; às camadas populacionais mais pobres obterem relativa melhoria das condições de vida durante as duas primeiras décadas dos anos 2000; e à população negra, nesse mesmo período, experienciar o debate e execução de um conjunto de pautas históricas tematizadas pelos movimentos sociais - inclusive pelo próprio rap (CAMPOS, 2020; SANTOS, 2022). Essa reinterpretação, longe de ser aleatória, adiciona às transformações de sentido da expressão o acirramento de uma de suas características: a capacidade de ser mobilizada para indicar uma compreensão de experiências sociais perpassadas por classe, raça e território de modo a afirmar pertencimento, modos de agir, visões de mundo e compartilhamento de códigos. Do ponto de vista da produção cultural e do funcionamento do *engajamento* no rap nacional, esse acionamento permite ao rapper atestar sua origem social, autenticar sua experiência, legitimar sua fala e até mesmo prestigiar sua obra – seja isso intencional ou não -, afinal de contas, há todo um campo da indústria cultural interessado em produtos “engajados”, “periféricos”, “negros”, etc.

Conclusão

Pretendi, com este texto, realizar algumas considerações acerca dos sentidos da expressão *vida loka* na obra do grupo de rap paulistano Racionais MC’s. Discuti seus sentidos (de *postura* e *contexto*) e usos (na música e nas falas, mobilizando noções de pertencimento e identidade) a partir de sua localização no trabalho do quarteto.

Pude perceber que a expressão funciona tanto como uma unidade representativa, temporal e espacialmente localizada, da experiência social do jovem negro pobre dos anos 1990 e 2000 que conecta, centralmente, vivências sociais transpassadas por marcadores de raça, classe e território; quanto um componente de autenticidade de sua postura e obras que qualifica socialmente o grupo e seu rap, certificando a experiência social dos integrantes, legitimando seus discursos e posicionamentos, fomentando a solidariedade e identificação pessoal entre rappers e público, e, não menos relevante, prestigiando simbolicamente sua obra em nichos específicos do mercado cultural.

Referências

- ACAYABA, Cíntia. Disco dos Racionais é presente da Prefeitura de São Paulo para o Papa. G1 São Paulo, São Paulo, 22/07/2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/disco-dos-rationais-e-presente-da-prefeitura-de-sao-paulo-para-o-papa.html>. Acesso em: 01/09/2020.
- ARRUDA, Daniel Péricles. Cultura Hip-Hop e Serviço Social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica. 228 p. Orientador: Maria Lúcia Martinelli. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20093>. Acesso em: 30/05/2024.
- BÍBLIA Sagrada: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2008.
- BOTELHO, Guilherme Machado. Quanto vale o show? O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular. 236 p. Orientador: Walter Garcia. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11122018-111009/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- CAMPOS, Felipe Oliveira. Rap, cultura e política: batalha da matrix e a estética da superação empreendedora. São Paulo: Hucitec, 2020.
- CARRIL, Lourdes. Quilombo, favela e periferia: A longa busca da cidadania. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo. 295 p. Orientadora: Vera da Silva Telles. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- _____. Contexto histórico e artístico de produção do fenômeno Racionais MC's: uma ruptura musical. Música Popular em Revista, Campinas, ano 5, v. 1, p. 95-112, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13127>. Acesso em: 30/05/2024.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. Tempo, São Paulo, v. 12, p. 100-122, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30/05/2024.
- FÉLIX, João Batista de Jesus. Chic Show e Zimbábue e a construção da identidade nos bailes black paulistanos. 202 p. Orientadora: Lilia Katri Moritz Schwarcz. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São

- Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08072010-135922/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- _____. Hip Hop: Cultura e Política no contexto paulistano. 206 p. Orientadora: Lilia Katri Moritz Schwarcz. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01052006-181824/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- FERRÉZ EM CONSTRUÇÃO - KASKÃO TSG (59 min.). Publicado pelo canal Ferréz, 26/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4V0041SpBA>. Acesso em: 01/04/2023.
- FONSECA, Silvana Carvalho da. Experiências periféricas e o homem negro na poética do Racionais MC’s. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. (orgs.) Racionais MC’s entre o gatilho e a tempestade. São Paulo: Perspectiva, 2023. pp. 54-80
- GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’S (1990-2006). Ideias, Campinas, v. 4, n. 2, p. 81-108, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382>. Acesso em: 22 maio. 2024.
- _____. Sobre uma cena de “Fim de semana no Parque”, do Racionais MC’s. Estudos Avançados, v. 25, n. 71, p. 221-235, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10608>. Acesso em: 30/05/2024.
- GRIGORI, Pedro. Entrevista de Lula com Mano Brown é o podcast mais ouvido do Brasil em 2021. Correio Braziliense, 01/12/2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/12/4967463-entrevista-de-lula-com-mano-brown-e-o-podcast-mais-ouvido-do-brasil-em-2021.html>. Acesso em: 11/09/2023
- KL JAY. Na batida Volume 3: Equilíbrio. São Paulo: 4P, 2001.
- LEIVA, João. Cultura nas capitais: como 33 milhões de brasileiros consomem diversão e arte. Rio de Janeiro: 17Street Produção Editorial, 2018.
- LOBÃO. Vida louca vida. [s. l.]. Braziloid Records, 1987.
- MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L.; FRUGOLI JR., H. (org.). Pluralidade Urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, Marginalidade, Ativismos. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016, p. 23-53.
- MALVASI, Paulo Artur. Interfaces da vida loka: Um estudo sobre jovens, tráfico de drogas e violência em São Paulo. 287 p. Orientador: Prof. Dr. Rubens de Camargo Ferreira Adorno. Tese (Doutorado em Saúde Pública) - Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6136/tde-09032012-132410/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.
- MANO BROWN - PODPAH #351. Convidado: Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown). Apresentadores: Igor Cavalari (Igão) e Thiago Marques (Mítico). [s. l.]. 8 mar. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6hx4DSCCTtiNUKX5E0NgjM?si=987bdadd1c434931>. Acesso em: 14/10/2022.
- MANO Brown, um sobrevivente do inferno. (20 min.). Publicado pelo canal Le Monde Diplomatique Brasil, 27 fev. 2018a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_OsF4y4zuY. Acesso em: 01/04/2023.
- MARQUES, Adalton. Crime, proceder, convívio-seguro: Um experimento antropológico a partir de relações entre ladrões. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-15032010-103450/pt-br.php>. Acesso em: 30/05/2024.

- MARTINS, Sérgio. Encanto radical. In Revista Showbizz, Ano 14, nº 6, edição 155, p. 24-29. Jun. 1998. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2022/04/155-junho1998-mano-brown-rationais-mcs.html>. Acesso em: 05/03/2023.
- MCQUILLAR, Tayannah Lee; JOHNSON, Fred. Tupac Shakur: the life and times of an American icon. Cambridge: Da Capo Press, 2010.
- OGBAR, Jeffrey Ogbonna Green. Hip-hop revolution: the culture and politics of rap. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. "Quanto vale o show": Racionais MC's e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. In: SANTOS, Daniela Vieira (Org.). Dossiê: "Rap e protagonismo musical periférico". Música popular em revista, ano 5, v. 1, p. 113-37. Campinas, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13128>. Acesso em: 30/05/2024.
- OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Rap e política: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.
- OSUMARE, Halifu. The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves. New York/Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.
- PADIGLIONE, Cristina. Mano a Mano é Top 3 no Spotify e garante continuação em 2023. F5/ Folha de S. Paulo, 19/12/2022. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/columnistas/cristina-padiglione/2022/12/mano-brown-fecha-o-ano-como-3o-podcast-mais-ouvido-no-spotify.shtml>. Acesso em: 11/09/2023.
- RACIONAIS: das Ruas de São Paulo pro Mundo. (116 min.). Dirigido por Juliana Vicente. Brasil: Preta Portê Filmes/Boogie Naípe, 2022. Disponível na plataforma de streaming Netflix em: <https://www.netflix.com/br/title/81082516>. Acesso em: 10/09/2023.
- RACIONAIS MC's: Uma história musical. (10 min.). Dirigido por Victor Hugo Fiuza. São Paulo: Tidal, 2019.
- RACIONAIS MC's. Ao vivo. São Paulo: Zâmbia, 2001.
- _____. Cores & Valores. São Paulo: Cosa Nostra/Boogie Naípe/Radar Records, 2014.
- _____. Escolha o seu caminho. São Paulo: Zimbabwe, 1992.
- _____. Holocausto urbano. São Paulo: Zimbabwe, 1990.
- _____. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- _____. Racionais 25. São Paulo: Cosa Nostra/Boogie Naípe/Radar Records, 2014.
- _____. Raio X Brasil. São Paulo: Zimbabwe, 1993.
- _____. Sobrevivendo no Inferno. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- RED Bull Entrevista RACIONAIS'Mcs 05 05 2017. (126 min). Publicado pelo canal JornalOBah, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aqx8TyV85lc>. Acesso em: 24/09/2021.
- ROCHA, Bruno de Carvalho. Rap e religião: Análise do imaginário religiosa em Racionais MC's. Orientador: Marcio Cappelli Aló Lopes. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Diretoria de Pós Graduação e Pesquisa, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2022.
- ROSA, Waldemir. Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro. Orientadora: Rita Laura Segato. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/2769>. Acesso em: 30/05/2024.
- ROSE, Trícia. Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. Tradutoras: Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

- SÁ, Xico; VALE, Israel do. Rappers do Racionais MC's lançam disco com a crônica da periferia. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14/07/2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1407200203.htm>. Acesso em: 19/05/2022.
- SANGION, Juliana. Unicamp divulga lista de obras de leitura obrigatória para o vestibular 2020. Unicamp, 23/05/2018. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/05/23/unicamp-divulga-lista-de-obras-de-leitura-obrigatoria-para-o-vestibular-2020>. Acesso em: 01/09/2020.
- SANTOS, Daniela Vieira dos. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 27, n. esp1, p. e022005, abr. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/15829/12730>. Acesso em: 20/05/2024.
- SERRANO, Guilherme. Da sujeição criminal ao ladrão nobre: o estereótipo marginal do “Vida loka” em Racionais MC’s. Úrsula. [s. l.], abr.-jun. 24. n. 13, cultura. Publicado em: 29/04/2024. Disponível em: <https://revistaursula.com.br/cultura/da-sujeicao-criminal-ao-ladrao-nobre-o-estereotipo-marginal-do-vida-loka-em-racionais-mcs/>. Acesso em: 27/05/2024.
- TEPERMAN, Ricardo. Se liga no som: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Enigma, 2015.
- VÁRIOS ARTISTAS. Consciência Black. São Paulo: Zimbabwe, 1989.

Escavando as memórias negras aterradas sob a lama da Manguetown

Renato de Lyra Lemos
Universidade Federal de Pernambuco
renatoll@gmail.com

Resumo: O movimento Mangue ou movimento Manguebeat foi marcado por uma agitação cultural ocorrida na Região Metropolitana do Recife, Pernambuco, durante a década de 1990, a qual ajudou a promover uma significativa mudança na mentalidade da juventude local. Tendo esse movimento completado, no ano de 2022, 30 anos do seu marco inicial, diversas comemorações foram feitas em Recife, celebrando as pessoas que fizeram essa movimentação acontecer. Porém, acompanhando tudo de perto com um olhar atento, ficou evidente a ausência de diversos interlocutores essenciais para contar essa história, não por acaso, todos eram/são pessoas negras periféricas. Assim, esse artigo se propõe a lançar um olhar sobre a história não-oficial do movimento Mangue, através das narrativas desses importantes interlocutores negros que foram, aos poucos, sendo apagados das narrativas hegemônicas da Manguetown.

Palavras-chave: Manguebeat, Recife, Memórias, Negros, Peixinhos

Excavating the black memories buried beneath the mud of the Manguetown

Abstract: The Mangue movement or Manguebeat movement was marked by a cultural upheaval that occurred in the Metropolitan Region of Recife, Pernambuco, during the 1990s, which helped to promote a significant change in the mentality of local youth. As this movement completed 30 years of its initial milestone in 2022, several celebrations were held in Recife, celebrating the people who made this movement happen. However, following everything closely with an attentive eye, the absence of several essential interlocutors to tell this story became evident, not by chance, all black people from the periphery. Thus, this article aims to look at the unofficial history of the Mangue movement, through the narratives of these important black interlocutors who were little by little erased from the hegemonic narratives of the Manguetown.

Keywords: Manguebeat, Recife, Memories, Blacks, Peixinhos

Introdução: “ninguém foge à vida suja dos dias da Manguetown¹”

O ano de 2022 marcou o início das comemorações dos trinta anos do movimento Manguebeat, um movimento cultural feito por alguns grupos de jovens da Região Metropolitana do Recife, Pernambuco, os quais, durante o final da década de 1980 e início da década de 1990, foram responsáveis por algumas mudanças de atitude sobre as produções culturais locais. Eu era bastante jovem quando o movimento começou, mas acompanhava um pouco através do meu irmão e do meu pai, grandes admiradores dos sons que vinham sendo produzidos aqui em Pernambuco. Meu pai, colecionador de discos desde jovem, sempre comprava fitas demo e CD's dos artistas locais. Mesmo quando não curti muito o som ele comprava, buscando incentivar os artistas e pensando que meu irmão e eu poderíamos gostar daquelas bandas. Alguns daqueles jovens ele conhecia das lojas de discos que frequentava no centro da cidade do Recife, e, além do meu irmão escutar aquelas músicas, algumas daquelas fitas acabaram parando no deck do meu som também, e eu passei a ficar fascinado com o que escutava.

Alguns daqueles artistas eu escutei como se estivesse ouvindo os discos clássicos do rock. Hoje, olhando em retrospecto, mesmo sem muitos daqueles artistas terem tido oportunidades melhores de desenvolvimento e o devido reconhecimento dos seus trabalhos, percebo que eu estava diante de um evento muito potente na história da música, acompanhando de perto o desenrolar de uma cena musical, que, mesmo sem atingir maiores proporções, não deixou em nada a dever para outras cenas que estouraram pelo mundo. A partir daí minha admiração só foi crescendo, e foram muito anos frequentando shows, comprando fitas e CD's, lendo zines e recortando matérias de jornal, escutando programas e gravando shows no rádio, assistindo programas locais e depois nacionais na televisão, aguardando ansiosamente cada novidade das minhas bandas prediletas. O Manguebeat marcou muito a minha trajetória pessoal e foi especialmente por causa dele que eu resolvi que um dia iria trabalhar com música.

Durante as várias celebrações ocorridas em Pernambuco, e mesmo em outros estados, ao longo dos anos de 2022 e 2023, houve vários eventos comemorativos, dos quais acredito que consegui estar presente em uma parte significativa destes. Ocorreram exposições, debates, rodas de conversa, lançamentos de filmes, shows, eventos comemorativos, homenagens públicas e uma série de outras atividades. Não posso afirmar que elas fizeram jus à

¹ Trecho da música “Manguetown”, composta por Chico Science e presente no disco *Afrociberdelia* (1996), de Chico Science & Nação Zumbi.

importância do Mangubeat para Pernambuco, mas ao menos tentaram demonstrar algum reconhecimento às contribuições que essa movimentação e esses então jovens fizeram para o estado.

A data comemorativa foi contada a partir de 1992, ano em que foi lançado o chamado Manifesto Manguê, documento que oficializou para a imprensa o emergente movimento que vinha se consolidando nas ruas da Região Metropolitana do Recife. O grupo responsável por formatar aquelas ideias, conceitos, sons e imagens era relativamente diverso. Diferentes formações, classes sociais, pertencças raciais e visões de futuro se somaram para formar aquela mistura, que, de tão complexa que era, não encontrava outro ecossistema com que pudesse ser comparada. Assim, não restando opção, não poderia ser nomeada de outro jeito: “o nome da parada é mangue”, afirmou Chico Science (GIRON, 2010), quando encontrou um grupo de amigos no Bar Cantinho das Graças, em Recife, após ter vindo de um ensaio do Bloco Afro Lamento Negro no bairro de Chão de Estrelas, fronteira com Olinda.

O manguezal é um ecossistema complexo e diverso, o qual está presente em diversas regiões litorâneas. A Região Metropolitana de Recife é coberta de manguezais, sendo que muitos deles foram aterrados ao longo dos últimos séculos para abrir espaço para a urbanização, assim como aconteceu com as casas e patrimônios materiais dos cidadãos negros da região. Dos mangues da cidade, restou uma água suja infectada por rios que recebem água de esgoto e uma vegetação que vive sendo agredida e a qual acumula muita sujeira.

Depois de algum tempo que o conceito de Manguê passou a povoar o imaginário da cidade através do Mangubeat, aquele aspecto de “sujeira” da lama pareceu não mais coincidir com as imagens e narrativas que algumas pessoas queriam representar. A imagem símbolo forjada pelo grupo de uma antena parabólica enfiada na lama foi perdendo o seu sentido. Parecia mais que aquela estética periférica estava ficando “suja” demais para alguns. Assim, passado algum tempo, aquela lama foi sendo sorratamente removida e moldada para dar um aspecto de uma outra coisa, menos escura, mais esteticamente tolerável para a indústria do consumo. O que antes tinha a cara da periferia foi ganhando outro semblante, cada vez menos negro, dando lugar a algo que não parecia mais saído dos córregos, becos, favelas e ruas do centro da cidade, cantados antes nas músicas produzidas por aqueles grupos, mas sim, como afirma o jornalista José Teles ao desacertadamente comparar o Mangubeat com a Bossa Nova, como um movimento de “músicas de apartamento” (TELES, 2019, p.21). Não que os apartamentos da Rua da Aurora onde moravam Chico Science, H.D. Mabuse² e Hélder

² O apartamento que Chico e Mabuse dividiam era chamado de Sunrise. Ele fica no Edf. Capibaribe, na Rua da Aurora, centro do Recife, e tinha a vista voltada para o rio Capibaribe. Várias pessoas ligadas ao Manguê frequentaram o apartamento e as festas promovidas nele, inclusive alguns membros do Bloco Afro Lamento Negro.

Aragão (o DJ Dolores) e do Bairro das Graças onde moraram Goretti França (irmã de Chico, onde ele também morou por um tempo) e outros membros do grupo não tenham tido também importante papel nesse processo. Porém, no meio de todas as histórias, quais lugares sobram para os outros eixos condutores dessa nascente ebulição de sons e ideias, como o foram os bairros periféricos de Peixinhos, em Olinda, com o Bloco Afro Lamento Negro e o de Chão de Estrelas, em Recife, com o Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo? Afinal, não foi nesses espaços onde Chico Science, segundo praticamente todos os envolvidos afirmam, começou a conceber a mistura musical que veio a chamar de Mangue, depois de assistir a um ensaio do Bloco Afro Lamento Negro? E não foram aqueles jovens músicos negros que tocavam ali que vieram a formar parte significativa do grupo de Chico, a Nação Zumbi, e de vários outros grupos muito importantes para o movimento? E por que então essas pessoas estiveram praticamente ausentes dessas atividades comemorativas? Afinal, onde estão esses artistas hoje e que papel eles exercem quando essas histórias são rememoradas?

Não só nas comemorações dos 30 anos do movimento Manguebeat, mas nos últimos mais de 30 anos em que essa história vem sendo feita e contada, Peixinhos e seus personagens vêm sendo cada vez mais empurrados para as margens dessas histórias. Os corpos negros que são e foram parte crucial dessa narrativa acabaram se tornando os grandes ausentes dessas memórias. Assim, o que restou nessas comemorações foi uma história, acima de tudo, da classe média e branca, a partir do ponto de vista de um grupo de jovens para os quais não estava acontecendo nada culturalmente relevante em Recife, apenas “letargia”, “estagnação” e “marasmo”³, perspectivas que estão presentes na grande maioria dos depoimentos e documentos que contam a história do Manguebeat.

Arquivos, fontes e memórias: impressionantes narrativas sobre a Manguetown

Por mais que eu me insira bastante ao longo do texto, a minha ideia aqui é apenas deixar os/as leitores/as cientes de que eu estou partindo em alguns momentos das minhas próprias memórias e relações afetivas com o Manguebeat. Assim, não considero a perspectiva desse texto necessariamente uma autoetnografia, visto que eu não fiz parte da cena, nem do seu desenrolar e nem era necessariamente amigo daquelas pessoas, por mais que tenha conhecido muitas delas. O meu envolvimento foi como fã e posteriormente como alguém interessado no processo de rememoração dessas narrativas.

³ Em praticamente todas as narrativas hegemônicas sobre o Manguebeat costuma-se falar que a cidade de Recife estava passando por um período de “estagnação” cultural no final dos anos 1980 e que o Movimento ou Cooperativa Cultural Mangue surgiu com o intuito de mudar esse panorama. Ao longo desse texto eu debatierei esses conceitos, propondo apresentar outras perspectivas sobre essas narrativas.

Dito isso, a escrita desse texto não foi nada fácil. Além de eu ter, por muitos anos, me recusado constantemente a escrever algo sobre o Manguebeat, devido, em grande parte, à minha relação afetiva com a cena, a escolha desse tema específico, o qual me causou muitos desconfortos durante o processo de pesquisa e escrita, toca em pontos bastante sensíveis sobre as relações entre memória e racismo, além das histórias de bastidores nem sempre prazerosas de ouvir sobre alguns daqueles que eu sempre considerei ídolos. Assim, ciente desde o início das dificuldades que iria enfrentar ao lidar com o acesso a essas memórias, acabei tendo de recorrer ao método da arqueologia das memórias negras, desenvolvido pelo antropólogo estadunidense David Scott (1999, 2008). Para Scott:

[...] a memória é sempre memória-no-presente: o exercício de recuperação do passado é sempre ao mesmo tempo um exercício de sua redescrição, um exercício de argumentar com o passado, de negociá-lo, um exercício persistente de questionamento e reposicionamento do passado, os pressupostos que são tomados para constituir essa vida comum (Scott, 2008, p.vi).

Segundo Scott, enquanto a história enaltece os feitos das estruturas de poder, a memória exerce o papel de rememorar os oprimidos por elas. E, como essas memórias negras geralmente não estão contidas nos arquivos oficiais, para reconstruí-las é necessário recorrer a alguns rastros de informação, coletá-los, e para isso seria necessário o trabalho de um arqueólogo, escavando esses fragmentos das memórias. Esses fragmentos costumam estar dispersos, e os reunir, para tentar montar uma memória consideravelmente coesa, não é uma tarefa nada fácil. Assim, para consegui-lo, tive de recorrer primeiramente às minhas próprias memórias, já afetadas pelo tempo e pelo excesso de informações obtidas ao longo dos anos, tentando selecionar casos, shows, conversas, questão que a minha pequena memorabilia da cena cultural de Recife ajudou bastante nesse processo. Recortes de jornal, CD's, fitas cassete, panfletos de eventos, zines, tudo isso se faz necessário quando precisamos recorrer às histórias não-oficiais, que é o que estou tentando fazer aqui. Esses são os tipos de objetos que costumam compor os fragmentos das memórias negras. Meu pai, um homem negro de pele clara, foi quem iniciou esses processos em mim, talvez mesmo sem ter plena consciência do que estava fazendo.

Porém, quando falo em memorabilia, outra questão que se tornou ainda mais aparente para mim foi que alguns daqueles materiais os quais eu, enquanto fã, consegui guardar ao longo dos anos, muitas vezes os próprios artistas não conseguiram. Ou não guardaram, ou estes acabaram se estragando ou mesmo foram perdidos ao longo do tempo: uma fita emprestada em um momento e nunca devolvida, matérias de jornais e panfletos estragados pela ação do tempo, objetos furtados ou perdidos durante mudanças, infelizmente nada muito novo ao tratarmos de memórias negras. Afinal, quem tinha dinheiro para comprar e recortar todos os

jornais em que saíam matérias sobre eles, ou pagar por cópias de fotos, ou guardar fitas cassete quando eles muitas vezes estavam sem dinheiro e precisavam era vender aquelas fitas pra conseguir algum trocado? No meio das lutas que muitos desses músicos negros periféricos enfrentaram, muitas vezes existir se sobrepunha ao processo de serem lembrados. Assim, a ausência de uma memorabilia acabou apontando um caminho muito mais importante durante todo esse processo, que foram as próprias memórias dos músicos, os quais através de suas narrativas apresentaram fatos muitas vezes completamente diferentes dos que estão registrados na história "oficial" do que veio a ser conhecido como movimento Mangue.

Depois que uma história é contada e recontada várias vezes, publicada em jornais, revistas e livros, reproduzida em matérias de TV e documentários, ela invariavelmente acaba sendo assimilada de um determinado modo, que se torna muito difícil para as pessoas que possuem uma outra versão daquela história, uma outra sucessão de fatos, conseguirem escapar dessa narrativa, a qual acaba se tornando hegemônica. O Manguebeat virou uma marca, e como toda marca, ela acabou tendo a sua patente atribuída a um grupo seletivo de pessoas, as quais acabaram sendo intituladas (ou talvez alguns até se autointitularam) como possuindo o direito de apresentarem o "seu" produto como bem entendessem. Por mais que não haja nisso necessariamente uma garantia de propriedade e de uso exclusivo, todos os caminhos que não estão em acordo com o padrão vigente dessa forma de apresentação hegemônica do Manguebeat tornam-se caminhos alternativos, os quais muitas vezes terminam sendo invisibilizados, descreditados e excluídos.

O movimento Mangue envolveu um processo muito complexo e multifacetado. Houve vários núcleos distintos, mas de certa forma interligados, atuando durante o seu período formacional. Não necessariamente todos aqueles grupos tinham ideias iguais, mas possuíam algumas metas mais ou menos em comum, como furar a bolha senhorial que se formava sobre a cultura pernambucana. Francisco de Assis França, o Chico Science, foi uma figura agregadora desse projeto, um cara cheio de "sacações" e que pegava as ideias no ar, que conseguia aglutinar e encontrar pontos de conexão entre projetos a princípio bastante distintos. Essa foi uma das características que o alçou à figura centralizadora desse movimento, junto à sua capacidade criativa e a um carisma envolvente, capaz de combinar não só ritmos, mas principalmente ideias.

Foram vários núcleos envolvidos nos processos de criação, desenvolvimento e marketing do Manguebeat. E a parte de marketing foi muito importante para a visibilidade que esse projeto veio a alcançar nos anos seguintes. Porém, ao mesmo tempo, o marketing também foi um dos responsáveis por moldar, especialmente junto à imprensa, mas também ao público, uma determinada imagem sobre o que seria exatamente o Manguebeat e o modo como ele foi

gerado. Foi por meio desse processo que alguns indivíduos acabaram ganhando mais notoriedade do que outros nessa história.

Logo no início quando o Mangubeat foi gestado, os textos de divulgação para a imprensa e as entrevistas das pessoas ligadas ao Mangubeat costumavam relacionar um grupo muito seleto de artistas ao Mangubeat, geralmente composto por Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Lamento Negro e Loustal⁴, como atesta o parágrafo final do documento base do movimento, o Manifesto “Caranguejos com cérebro”, escrito pelo músico e jornalista Fred 04: “Manguboys e Mangugirls estão gravando a coletânea “Caranguejos com Cérebro” que reúne as bandas Mundo Livre S/A, Loustal, Chico Science & Nação Zumbi e Lamento Negro” (04, 1993). Em algumas matérias da imprensa da época algumas outras bandas chegam a ser associadas também ao Mangubeat por suas misturas sonoras, mas com menor destaque como Zaratempô, Santa Boêmia, Eddie e até mesmo o Maracatu Nação Pernambuco (SÓ apud LIRA, 2000).

Sempre que leio ou escuto as pessoas falando sobre aquele momento histórico, alguns eventos chave costumam ser constantemente lembrados, mas isso a depender bastante de quem está contando a história. Para um grupo de interlocutores específico, as festas realizadas nos inferninhos do bairro do Recife entre o final dos anos 1980 e 1990⁵, o programa de rádio Décadas (produzido por Fred 04, Renato L. e H.D. Mabuse) e os encontros no bar Cantinho das Graças⁶ são eventos centrais para as suas histórias. O festival Abril Pro Rock também, em um momento seguinte, de estabelecimento da cena a partir da sua primeira edição em 1993. Porém, é importante lembrarmos que essas atividades todas tinham como participantes, realizadores e público um pessoal, em sua maioria, branco e classe média, os quais costumavam associar Recife à “letargia”, “estagnação” e “marasmo”, provavelmente por ou não frequentarem, ou não se sentirem conectados, ou mesmo não acharem culturalmente

⁴ A Loustal foi uma das primeiras bandas de Chico Science, à época ainda Chico Vulgo, a qual contou com outros dois futuros membros da Nação Zumbi: o baixista Dengue e o guitarrista Lúcio Maia, além do amigo Vinicius Enter na bateria. O grupo misturava Rock, Ska e Funk no seu som e foi nele que Chico primeiro cantou algumas de suas composições que ficariam famosas com a Nação Zumbi futuramente, como Etnia e Manguetown, como é possível escutar em gravações do grupo que circulam na internet. Foi com a Loustal que Chico gravou um de seus primeiros cliques, o da música Etnia, disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=Ci9ItbhFKoY>.

⁵ O Bairro do Recife, hoje mais conhecido como Recife Antigo, foi historicamente um importante bairro portuário da cidade de Recife, no qual, por ser zona de marinheiros, estavam localizados diversos dos mais afamados inferninhos (prostíbulos) de Recife. No final da década de 1980 e início da década de 1990, alguns jovens começaram a realizar festas nesses espaços, devido ao seu custo mais baixo para a produção de eventos. Lugares como o Franci's Drinks, Adília's Place, entre outros, até hoje são bastante lembrados como centrais nessa fase pré-Mangubeat. O Franci's Drinks inclusive serve de cenário para os episódios da primeira temporada da série televisiva Lama dos Dias (2018) que busca revisar ficcionalmente os acontecimentos históricos desse período.

⁶ O Bar Cantinho das Graças, localizado no bairro nobre das Graças, na Zona Norte do Recife, era um dos points frequentado pelo núcleo classe média do Mangubeat. Segundo algumas narrativas, teria sido lá que Chico falou a primeira vez na palavra Mangu, para definir o som que estava fazendo com o pessoal do Lamento Negro.

relevante o que estava sendo produzido por grupos de jovens negros nas periferias e pelos militantes do Movimento Negro Unificado de Pernambuco.

O Samba Reggae, o Afoxé, o Reggae e a MPB, assim como o Rap e o Rock eram feitos e consumidos por jovens negros das periferias da Região Metropolitana do Recife, vários desses inclusive que fizeram parte do movimento Mangue. Porém, aí sempre reside um grande problema, que é a questão de quem compõe o núcleo central de formação do Mangue. Na maioria dos textos que tenho lido nos últimos anos, o núcleo formacional, central ou base, geralmente é reduzido a Chico Science, Fred 04⁷, Renato L.⁸, H.D. Mabuse⁹, Jorge du Peixe¹⁰ e Hélder Aragão¹¹, variando em alguns casos, com a ausência de algum destes ou ainda até a inclusão de alguma outra pessoa, como o jornalista Xico Sá, por exemplo, ou os músicos Lucio Maia e Dengue da Nação Zumbi (LIRA, 2000; NETO, 2004; VICENTE, 2005; ALVES, 2014; CALÁBRIA, 2019; FIGUEIREDO, 2019; BARRETO, 2020). Mesmo quando os autores não falam nominalmente as pessoas que teriam composto esse núcleo-base, as próprias escolhas sobre quem falar ou quem entrevistar deixam isso explícito.

⁷ Fred Montenegro, mais conhecido como Fred 04 (o número são os últimos dois dígitos do CPF dele), é jornalista, cantor e compositor, líder da banda Mundo Livre S/A, que junto a Chico Science & Nação Zumbi e Lamento Negro seriam as peças centrais do Movimento. Durante o curso de jornalismo na UFPE montou o programa Décadas com o vizinho do bairro de Candeias e amigo de curso, Renato L., do qual Mabuse também fazia parte e através do qual conheceu Chico Science. Foi o responsável por escrever o manifesto Caranguejos com Cérebro, o primeiro Manifesto Mangue, e junto a Chico criar um glossário de palavras da cena Mangue. Em 2024 a sua banda Mundo Livre S/A completa quarenta anos de existência, tendo lançado dez discos, um box set e um DVD, e com um livro sobre a história da banda sendo escrito pelo jornalista Pedro Luna, além de um projeto em andamento de Fred 04 de produzir um livro com as suas memórias.

⁸ Renato Lins ou Renato L., jornalista e DJ, formou-se na UFPE, onde estudou com o vizinho e colega Fred 04, punk que nem ele. Além de ter feito parte do programa de rádio Décadas, também produziu o Manguetronic junto com Mabuse. É tido como uma das figuras do núcleo base do Manguebeat e é considerado até hoje o Ministro da Informação do movimento, ou, como ele chama, Cooperativa Cultural Mangue.

⁹ José Carlos Arcoverde, mais conhecido pela galera como Herr Doktor Mabuse, ou H.D. Mabuse (nome retirado do personagem homônimo do filme Dr. Mabuse, de 1922, dirigido por Fritz Lang), era irmão mais novo de uma amiga de Chico Science e foi responsável por apresentar Chico a seus amigos Renato L. e Fred 04, importantes parceiros no Movimento Mangue. Designer, artista visual e produtor multimídia, atua desde cedo com tecnologia e era considerado o Ministro da Tecnologia do Manguebeat, sendo responsável por criar o primeiro site do movimento. É de autoria dele o projeto gráfico do disco Afrociberdelia (1996) de Chico Science & Nação Zumbi. Produziu na década de 1990 o programa de rádio Manguetronic, transmitido pela internet e no início dos anos 2000 foi um dos responsáveis pela criação do coletivo multimídia Re:combo.

¹⁰ Jorge José Lira, ou Jorge du Peixe, é compositor e designer, vizinho e amigo de Chico Science em Rio Doce desde a juventude, integrou os grupos Bom Tom Rádio e posteriormente foi vocalista da Loustal, quando Chico passou a se dedicar mais ao grupo com o Lamento Negro. Foi um dos fundadores do grupo Chico Science & Nação Zumbi, onde tocava alfaia, e após a morte de Chico Science assumiu como vocalista e principal letrista do grupo. Foi o responsável por criar a logo utilizada por Chico Science & Nação Zumbi à época do Afrociberdelia.

¹¹ Hélder Aragão, o DJ Dolores, natural de Sergipe, compositor, designer e DJ, foi um dos integrantes do movimento Mangue e responsável por produzir as festas da turma no Bairro do Recife. No início dos anos 1990 formou uma dupla com o roteirista e diretor de cinema Hilton Lacerda, sob a alcunha Dolores e Morales, com a qual assinavam trabalhos gráficos e audiovisuais, e com a qual produziram a capa do disco Da Lama ao Caos (1994) de Chico Science & Nação Zumbi. Hélder posteriormente passou a utilizar a sua alcunha atuando como DJ na cena e formando grupos musicais muito ativos na cidade a partir do final da década de 1990 como A Orchestra Santa Massa e A Aparelhagem, gravando vários discos, fazendo remixes, produzindo trilhas sonoras de peças e filmes e realizando diversas turnês internacionais. Ele e Hilton Lacerda são responsáveis pela série Lama dos Dias (2018), uma releitura ficcional dos primeiros anos do Movimento Mangue.

Quanto aos outros grupos, geralmente é dado um papel secundário, isso quando são sequer lembrados e mencionados, como o grupo de mulheres que fazia parte da cena e que nunca são referenciadas como tendo feito parte do processo (BUHR, 2023), o pessoal da cena Hip Hop, da qual Chico e Jorge do Peixe faziam parte, o pessoal do Alto José do Pinho, os próprios músicos da cena de Peixinhos, além de vários outros grupos que estavam atuando culturalmente na cidade, inclusive desde a década de 1980, e contribuindo para criar um cenário propício para a receptividade do que os Manguelboys e Manguelgirls vinham construindo. Gilmar Bola 8, Gira, Maia Nomoni, Toca Ogan, Maureliano e Pádua, entre vários outros músicos e agitadores culturais do bairro de Peixinhos, geralmente são lembrados apenas como percussionistas do Lamento Negro, e como tendo feito parte da Nação Zumbi. Destes, geralmente Gilmar é mencionado pelo fato de ter levado Chico pro ensaio do Lamento Negro (onde ele teria tido a ideia de Manguê) e Maureliano algumas vezes pelo fato de ter realizado importantes arranjos de percussão para o grupo Chico Science e Lamento Negro logo em seu início. Fora isso, suas importâncias e dos demais no processo são a meu ver bastante subestimadas. Afinal, eles não faziam parte do núcleo “pensante” que se encontrava no bar Cantinho das Graças em Recife.

O bairro de Peixinhos, no entanto, foi um importante berçário para o Movimento Manguê, pois dali saíram algumas das ideias e sons significativos para a formação do que veio a ser chamado de Manguê, Manguelbit ou Manguelbeat. Onde Chico Science, junto com outras figuras importantes como Maureliano, Maia, Gilmar, Pádua, entre outros, moldaram uma parte do embrião que deu origem ao espesso caldo musical do Manguelbeat. Peixinhos é um dos elementos desse Movimento tão diverso, e apresenta apenas alguns dos aspectos de uma estética que foi tão ampla. Afinal, Chico Science por mais que seja considerado o maior porta voz e representante do movimento, e mesmo tendo ajudado a dar tanta visibilidade e abrir tantas portas, é apenas uma parte (mesmo que crucial) de algo muito mais amplo. Porém, entre as histórias de toda essa multiplicidade de sons e ideias, a cena de Peixinhos continua sempre ficando à margem, parecendo às vezes mesmo que foi algo menor, apenas transitório, que serviu como estímulo inicial, mas como se os elementos que se desenvolveram depois dali não tivessem mais nenhum vínculo nem devessem nenhuma consideração àquele lugar.

Mesmo nos poucos textos de autores que atribuem uma significativa importância aos atores de Peixinhos, muitas vezes me deparei com falas bastante problemáticas ao longo dos anos. O jornalista José Teles, que acompanhou de perto o surgimento da cena escrevendo em colunas de cultura no *Jornal do Commercio* de Recife, ao longo dos anos chegou a dar alguns destaques para a cena que acontecia em Peixinhos. Teles foi quem escreveu o primeiro livro de circulação nacional sobre o que vinha acontecendo em Pernambuco. Em seu livro *Do*

Frevo ao Manguebeat, lançado no ano 2000 pela Editora 34, parte da coleção Todos os Cantos, com diversos livros sobre movimentos musicais e biografias de importantes artistas brasileiros, Teles apresenta uma parte daquela história que aconteceu entre o final dos anos 1980 e início da década de 1990. Ao falar sobre os grupos que teriam formado o embrião inicial do Movimento Mangue, ele escreve:

O "movimento" manguebeat reuniu pessoas de três estratos sociais que nunca antes haviam se mesclado no Recife: jovens universitários classe média (Fred 04, Mabuse, Renato L, Xico Sá, Carlos Freitas, Lúcio Maia), classe média baixa da periferia (Chico Science, Dengue, Jorge du Peixe, Gilmar Bola 8) e a turma dos mocambos, das bocadas, os tais excluídos (o pessoal do Chão de Estrelas, Daruê Malungo, do Lamento Negro). Essa democracia sócio-econômica foi uma das características mais originais do manguebeat. A parábola fincada na lama é o símbolo perfeito de que propunha o movimento. (TELES, 2000, p.10-11)

Em consonância com o que diversos autores pernambucanos e brasileiros ao longo da história produziram sobre as relações raciais no Brasil, José Teles constrói uma ideia de um suposto caráter democrático nas relações raciais existentes aqui. Porém, ao invés de uma ideia de democracia racial, como propuseram diversos acadêmicos a partir da década de 1930, dentre eles Gilberto Freyre como maior nome, Teles propõe aqui uma releitura marxista, através da ideia de uma hipotética democracia socioeconômica. No entanto, nas narrativas que vêm sendo construídas sobre o Manguebeat ao longo dos últimos anos, e especialmente após a morte de Chico Science, o suposto caráter democrático desse processo, por meio da participação de indivíduos negros das periferias da Região Metropolitana de Recife, vem cada vez mais se esvaindo. Quando presente, ele se assemelha mais a uma narrativa mitológica, tal qual o mito brasileiro das três raças, com o intuito de tentar assegurar uma autenticidade a essas narrativas, dada às suas inegáveis matrizes negras periféricas. Ou seja, parte de uma premissa na qual não se pode negar a presença da influência negra local, para não perder a autenticidade, mas ao mesmo tempo atribui a ela uma importância menor, mudando o foco para as influências negras diaspóricas internacionais, especialmente as que partem do Estados Unidos e da Inglaterra.

O processo de apagamento dos indivíduos negros que fizeram parte do caldeirão formativo do Manguebeat é tão significativo, que, em seu livro sobre o Movimento, José Teles, mesmo que inconscientemente, não nomeia os indivíduos negros que fizeram parte desse processo, nomeando-os apenas coletivamente através dos grupos dos quais faziam parte: "a turma dos mocambos, das bocadas, os tais excluídos (o pessoal do Chão de Estrelas, Daruê Malungo, do Lamento Negro)" (TELES, 2000, p.10-11). E por mais que os sentidos de comunidade e coletividade sejam essenciais para diversos grupos negros e parte formativa dos elementos

das culturas populares periféricas, é sabido da relevância, ou até mesmo porque não dizer da visibilidade, que tiveram alguns membros desses grupos mais do que outros. Gilmar, Maureliano, Maia, Toca Ogan, Canhoto, Gira, Pádua e tantos outros que contribuíram significativamente para o desenrolar da história, tiveram e têm cada vez mais seus papéis invisibilizados e mesmo negados pelas pessoas que hoje detêm o poder de narrar os acontecimentos que ocasionaram o movimento Mangubeat. São histórias contadas por grupos de poder desproporcional e que, ao longo dos anos, acompanhando entrevistas, matérias, livros, dissertações, teses, documentários, textos expográficos, palestras e mesmo conversas informais em diferentes espaços, é possível observar as nuances através das quais elas foram sorrateiramente sendo modificadas.

O documentário *Manguebit* (2021), do diretor Jura Capela, nos apresenta um desses exemplos. O filme é repleto de imagens de bastidores e cenas de clipes da época, capaz de causar um significativo sentimento de nostalgia, além de conter vários depoimentos de pessoas diretamente envolvidas com o Mangubeat. Contudo, logo na primeira cena do filme, algo me chamou bastante atenção. O filme abre com o que aparenta ser uma cena muito significativa para revisitar as origens do movimento Mangu: o Mestre Meia Noite, do Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, realiza uma dança/performance a qual aparenta ser apresentada com o intuito de fazer a conexão com as raízes do movimento, com um dos locais que é tido por muitos dos que falam sobre o Mangu como sendo o local de seu surgimento, o Daruê Malungo. Para mim, que conheço o trabalho do Mestre Meia-Noite e de sua companheira Vilma Carijós com o Daruê Malungo, o contexto daquelas imagens possui um gesto significativo. No entanto, para um público que têm acessado informações bastante controversas sobre os primeiros anos do movimento Mangubeat e que não esteja familiarizado com o seu trabalho, mesmo que ele seja capaz de dizer muito apenas com o seu corpo, torna-se difícil conseguir retirar um contexto dali.

Gilson José de Santana, o Mestre Meia-Noite, também conhecido na comunidade como Mestre Chau, foi responsável por fundar junto à sua esposa Vilma Carijós o Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo. O Centro Comunitário foi fundado em 1988, no bairro de Chão Estrelas, pertencente à cidade de Recife, mas faz divisa com Peixinhos, bairro de Olinda, e foi responsável por formar diversos jovens da região, tendo sido inclusive um espaço crucial para o surgimento, no final da década de 1980, do Bloco Afro Lamento Negro, o qual é vital para a história do Mangubeat. Chico Science frequentou bastante o Daruê Malungo em suas idas ao bairro de Peixinhos (foi lá que assistiu ao seu primeiro ensaio do Lamento Negro, a convite do amigo e integrante do grupo Gilmar Bola 8) tendo inclusive citado o Centro

Comunitário como uma importante influência em diversas entrevistas ao falar sobre o surgimento do Mangubeat e do seu som.

Esse exemplo do documentário *Mangubeat* (2021) infelizmente é apenas um entre tantos que poderiam ser citados aqui, e que servem como base para refletirmos sobre as relações de poder no Mangubeat e sobre quais histórias “merecem” ser contadas. Por isso é muito importante não ficarmos limitados apenas a um grupo muito restrito de interlocutores quando tentamos contar uma história, pois quanto mais fechado for o grupo, mais coesa vai parecer a história, e a tendência desse modo é ela acabar sendo repetida cada vez mais sem que sejam criadas possibilidades para que ela possa ser questionada.

“Sou de Peixinhos, eu sou Lamento”¹²

Peixinhos é um bairro da cidade de Olinda, mas que faz fronteira com Recife. O nome do bairro vem do Rio Beberibe, que o corta, e que por muito tempo foi destino de pescadores que buscavam peixes em suas margens. Peixinhos é um bairro pobre da Região Metropolitana do Recife, mas muito rico de cultura. Diversas manifestações culturais sempre tiveram espaço nesse bairro de maioria negra. O bairro possui diversos movimentos culturais, entre eles o mais significativo: o Movimento Cultural Boca do Lixo, fundado por um grupo de jovens do bairro, entre eles Pádua, Hamilton, Maia, Gilmar Bola 8, Mimi Nanauê, Maureliano, Orlando e Negão, vários destes integrantes do Lamento Negro e também de outras bandas do bairro (ALVES, 2014). A ideia do movimento era promover o estímulo para a criação de um espaço para a cena artística do bairro. Foi a partir do Boca do Lixo que se começou a ocupar as ruínas do antigo Matadouro Municipal de Peixinhos, vindo a se tornar um importante complexo cultural do bairro, o Nascedouro de Peixinhos¹³, mas que hoje infelizmente se encontra praticamente abandonado pelos poderes públicos. É nesse espaço que se localiza atualmente a sede do Bloco Afro Lamento Negro, por mais que o descaso dos órgãos de cultura deixe bastante a desejar com a infraestrutura do espaço, cujo complexo serviu de palco para inúmeros eventos importantes no bairro, e que abriga ainda com muito esforço a Biblioteca Multicultural Nascedouro.

¹² Trecho da música “Sou de Peixinhos”, composta por Joab Ferreira e Maureliano Ribeiro e presente no disco *29 Anos* (2016) do Lamento Negro.

¹³ O antigo Matadouro Municipal de Olinda, o qual encerrou suas atividades na década de 1970, estava há anos abandonado e iria ser transformado em uma estação de transbordo de lixo pelo Governo do Estado de Pernambuco. Porém, através de mobilizações, a comunidade acabou conseguindo embargar a obra. Dentro desse contexto surge o Movimento Cultural Boca do Lixo, visando ocupar aquele espaço, e finalmente depois de muita luta é inaugurado em 2006 o Centro Cultural e Desportivo Nascedouro de Peixinhos, um complexo cultural contendo estúdio de gravação, espaço para shows, biblioteca comunitária, entre outros. Hoje o espaço se encontra praticamente abandonado, sendo a Biblioteca o único espaço que ainda atua nos moldes do projeto inicial. É nesse complexo que está localizada hoje a sede do Bloco Afro Lamento Negro, porém o espaço não possui uma estrutura adequada às atividades do Bloco, sofrendo com o abandono dos poderes públicos e com os períodos de chuva que assolam a cidade.

O Bloco Afro Lamento Negro é uma importante organização negra do bairro de Peixinhos, bairro periférico de maioria negra da cidade de Olinda, na Região Metropolitana de Recife, e que, mesmo fazendo fronteira com o Sítio Histórico de Olinda, importante ponto turístico do estado de Pernambuco, sofre ao longo de sua história com o descaso dos poderes públicos devido ao racismo. O bloco foi fundado em 5 de fevereiro de 1987, com o intuito de animarem o carnaval do bairro naquele ano. O embrião do Lamento Negro era formado por um grupo de amigos ligados ao movimento Hip Hop e que curtiam dançar Break na Associação de Moradores de Peixinhos. Após assistirem a uma apresentação do Afoxé Alafin Oyó (grupo de Afoxé fundado por pessoas ligadas ao Movimento Negro Unificado de Pernambuco), levados pelo percussionista Nekinho (o DJ NK Cumbia), tiveram a ideia de fazer um grupo de Afoxé. Maureliano, à época, fazia parte do Daruê Malungo, e teve a ideia de ir lá pegar os instrumentos emprestados com o Mestre Meia Noite. O grupo começou tocando Afoxé, mas aos poucos passou a trazer elementos de outras manifestações culturais presentes no bairro como a ciranda, o coco e o maculelê. O bairro de Peixinhos não possuía grupos de Maracatu, porém, frequentando a Noite do Cabelo Pixaim, evento promovido no Sítio Histórico de Olinda pelo Afoxé Alafin Oyó¹⁴, assistiram a uma apresentação do Maracatu Leão Coroado (grupo fundado em 1863), e a partir daí foram atrás do líder do grupo, o Mestre Luís de França, para aprender a tocar Maracatu. Essa influência ocasionou na substituição dos tambores de Samba Reggae usados pelo grupo pelos bombos de Maracatu, os quais foram adaptados por Maureliano¹⁵ com madeira de compensado para ficarem mais leves, já que os bombos costumavam ser feitos do tronco da macaíba, deixando-os muito pesados.

Eles também tiveram influência do Samba Reggae em seu som, devido à crescente visibilidade nacional conquistada pelos blocos afro de Salvador como Olodum, Muzenza, Ilê Aiyê e outros. Ao falar sobre essa influência do Samba Reggae pelo grupo, o jornalista José Teles afirmou que “A referência do Lamento Negro era a nova música afrobaiana, Araketu, Olodum, Muzenza. Cultuavam grupos de poucos anos de vida, enquanto esnobavam os centenários maracatus de baque virado” (TELES, 2019, p.37). No entanto, diferente do que escreve Teles, esses jovens não “esnobavam” o Maracatu, simplesmente não tinham acesso a essa manifestação popular no bairro de Peixinhos, e, quando tiveram, incluíram o som dos

¹⁴ O grupo Afoxé Alafin Oyó, um dos primeiros de Pernambuco, foi fundado em Olinda no ano de 1986, por um grupo de pessoas militantes do Movimento Negro Unificado. Por mais que os Afoxés hoje sejam uma manifestação cultural muito significativa da Região Metropolitana do Recife, sua origem foi inspirada pelos Afoxés de Salvador, enquanto um instrumento de militância contra o racismo. Os integrantes do grupo sempre promoveram diversas atividades importantes na cidade de Olinda, além de seus ensaios abertos e passeatas, foram responsáveis por criarem eventos como a Noite do Cafuné e a Noite do Cabelo Pixaim, misturando arte, militância e conscientização.

¹⁵ Maureliano Ribeiro, além de um exímio percussionista, é artesão e confecciona instrumentos de percussão, os quais comercializa por meio da sua marca, Barravento. Ele já forneceu instrumentos para a Nação Zumbi, Soulfly, Cascabulho, Cássia Eller, entre diversos outros artistas, bandas e grupos percussivos, no Brasil e no exterior. Seu atelier hoje é localizado no município de Camaragibe, na Região Metropolitana do Recife.

Maracatus no meio do caldeirão de outras células rítmicas que já tocavam. Ao mesmo tempo, o grupo não era um Maracatu, nem um grupo de Samba Reggae; havia uma mistura ali de diversas matrizes sonoras negras. Foi já com essas mudanças mais ou menos consolidadas, por volta de 1990, que Gilmar Correia, o Gilmar Bola 8 (também conhecido em Peixinhos como Chibata), levou Chico Science, que à época ainda assinava como Chico Vulgo, para assistir ao seu primeiro ensaio do Lamento Negro, e a partir daí tudo mudou.

Quando falamos em Manguebeat ou movimento Mangue temos de levar em consideração não apenas os diferentes núcleos atuantes na sua formação, mas também os diferentes momentos históricos, desde os anos pré-Mangue, passando pelo seu período de consolidação, até os anos seguintes após a morte de Chico Science. Afinal, no caso da temporalidade, dependendo do período, as figuras centrais vão se modificando um pouco. A questão é que, quando as pessoas costumam falar em movimento Mangue, elas o associam à toda a efervescência cultural que aconteceu na Região Metropolitana do Recife ao longo da década de 1990 e início dos anos 2000. Ou seja, uma significativa parcela dos artistas pernambucanos, ou mesmo os radicados aqui durante esse período, que estivessem produzindo música dos mais variados estilos possíveis nessa época, acabou em certa medida sendo associado de alguma forma ao Manguebeat.

Assim, ao falar dos 30 anos do movimento Mangue é possível então evocar uma série de interlocutores que estiveram presentes ao longo de toda essa história. Pessoas inclusive que não estavam presentes ali de forma atuante no momento inicial, mas que tiveram papel marcante mais para frente. Porém, quando falamos do movimento Mangue, o marco inicial é sempre muito marcante nas narrativas, pois teria sido através dele que uma mudança de atitude ocorreu, pois, segundo uma de suas narrativas mais constantes, foi ele que abriu caminho para tudo o que veio depois. Assim, aquelas pessoas que estavam ali fazendo acontecer no início seriam os desbravadores, os verdadeiros heróis. Porém, a história oficial costuma selecionar apenas alguns nomes para comporem a sua narrativa, deixando de lado vários outros que poderiam ser igualmente tão importantes caso as suas histórias tivessem sido contadas. E nós bem sabemos no Brasil que tipos de pessoas não costumam ter suas histórias levadas em consideração.

Debatendo essas questões, às vezes surge uma problemática inerente ao que veio a se convencionar como Manguebeat, especialmente através da figura de Chico Science. Nesse debate, em alguns momentos surge uma separação entre o Mangue enquanto uma sonoridade, algo que teria sido forjado por Chico junto aos integrantes do Bloco Afro Lamento Negro e de sua banda à época, a Loustal, e o Mangue enquanto um conceito agregador de toda uma cena cultural que estava acontecendo na Região Metropolitana do Recife. Assim, o

conceito inicial de Mangue enquanto sonoridade, que era o que Chico vinha forjando inicialmente junto a seus companheiros, teve em Peixinhos um importante papel exercido por diversos atores da comunidade.

O percussionista e luthier Maureliano Ribeiro foi um destes. Integrante do Lamento Negro, Mau, como era conhecido pela turma de Peixinhos, foi o responsável por realizar os arranjos iniciais de algumas músicas para o grupo Chico Science e Lamento Negro, junção de alguns percussionistas do bloco afro com a banda Loustal. Mau fazia parte dessa formação inicial e foi responsável por adaptar o arranjo dos metais do funk de James Brown (muito escutado pela turma nos bailes de Peixinhos) para os tambores tocados pelo grupo. Esse arranjo feito por Mau foi muito importante para o som do grupo, que inicialmente fazia um som mais voltado para o Samba Reggae, e que depois passou a incluir ritmos como a ciranda, o coco e o maracatu, como afirma o integrante do Lamento Negro, Joab Ferreira, compositor de algumas das mais significativas composições do grupo:

Todo mundo sabe aqui que Maureliano era o criador daquilo. Tinha essa coisa do Samba Reggae. O meu primeiro contato com o Lamento foi em 1989. Eu era do Daruê quando conheci Maureliano. E Maureliano sempre mostrou essa coisa de criar. Maureliano pegava o som dos baixos e botava no tambor. Isso é antes de Chico. E era um experimento musical, e ali o que era que acontecia, rolava tudo. Porque as células rítmicas, a partir da tradição da gente com ciranda, com maracatu, com coco, e Maureliano via a coisa do baixo, dava até uma sonoridade melódica aos tambores. Isso é antes de Chico. Então tinha essa coisa, a gente simpatizava muito com o Muzenza, que era uma galera pesada, e a gente era da pesada, isso é normal. Agora tinha essas outras coisas também. (FERREIRA, 2023).

O músico e ativista social Gilmar Bola 8, integrante do Lamento Negro, um dos fundadores da Nação Zumbi e hoje à frente do grupo Combo X, também fala sobre esse processo da sonoridade produzida pelos músicos da comunidade de Peixinhos e por Chico Science:

O que eu lembro é que Chico fazia assim: vamo cantar um coco. Aí eu dizia: porra, um coco, véio, três tambores tocando um coco vai ser foda. Aí fazia uma coisa já parecida com um rojão, e ele sempre falava: faz um rojão, um rojão. E eu: que porra é um rojão? Aí [faz a onomatopeia do ritmo do rojão] ele saiu rimando em cima daquilo. Aí virou um coco. A ciranda também. E o maracatu, a gente não tocava maracatu, a gente tocava uma célula do maracatu. Porquê? Porque lá em Peixinhos a gente não foi criado com o maracatu, o maracatu a gente descobriu nas noites do [Afoxé] Alafin Oyó. Noite do Cabelo Pixaim. Vinha o [Maracatú] Leão Coroado, Luiz de França cansado. Era quando a gente via, ouvia o maracatu de ano em ano. Ou no carnaval ou quando tinha uma festa da negrada que aparecia o maracatu. Aí quando a gente foi fazer o maracatu, o caixa é junto com o tambor. Aí do jeito que o caixa fazia, os tambores também faziam [faz a onomatopeia da batida]. Aí isso aí é maracatu, isso aí é coco, e o que mais a gente se aproximou assim da raiz foi a ciranda, que era marcada [faz a onomatopeia do ritmo da

ciranda]. Foi o que mais a gente fez assim de roots, e colocou guitarra e baixo em cima disso daí. E ele com a influência dele de hip hop. (BOLA 8, 2023)

Ao escutar algumas das gravações iniciais do grupo que circulam há alguns anos na internet¹⁶ é possível perceber que a sonoridade a qual a banda vinha construindo naquele período tinha ainda uma significativa influência do Samba Reggae tocado pelos blocos afro de Salvador, que foram uma forte influência para a criação do Lamento Negro. Os integrantes da banda sempre reconheceram essa influência e a conexão com os Blocos Afro de Salvador, mas reconhecendo que o som que fazem não é apenas Samba Reggae, possuindo influências de sonoridades de diversos ritmos locais, como afirmei anteriormente.

Quanto à ideia de Mangue enquanto conceito agregador de toda uma cena, ou seja, de diversidade, esse em certa medida acabou deixando de fora aquela galera que estava produzindo música em Peixinhos. Isso é perceptível ao longo de diversas entrevistas concedidas ao longo dos anos por inúmeras pessoas ligadas ao movimento. Logo no início do movimento ainda havia a citação ao pessoal de Peixinhos, principalmente do Lamento Negro, como é possível perceber nas entrevistas mais antigas, especialmente as concedidas por Chico Science. Mas depois as narrativas vão se modificando, e mesmo com um aumento significativo de bandas fazendo som em Peixinhos durante a década de 1990, isso não se refletiu em uma maior visibilidade para as manifestações do bairro. Pelo contrário, com o passar dos anos, à cada vez que essas histórias iam sendo recontadas, os músicos de Peixinhos iam sendo gradualmente apagados delas e, além disso, como debaterei mais à frente, os grupos que iam surgindo no bairro iam sendo discriminados, tendo suas produções musicais julgadas como meras cópias do som de Chico Science & Nação Zumbi.

No evento *30 anos de musicalidade afro no movimento manguebeat*, promovido pelo Movimento Negro Unificado de Pernambuco e que aconteceu em novembro de 2023, na sede do Núcleo Afro, no Pátio de São Pedro em Recife, foi possível escutar diversos daqueles atores da cena de Peixinhos e a sua indignação com o descaso quanto à sua participação e

¹⁶ Essas gravações foram obtidas por Elcy Oliveira, à época dono da loja e locadora de CD's, CD Rock, localizada no centro de Recife. Elas teriam sido cedidas a ele por Airton Gordinho, que atuava como técnico de som e posteriormente virou baixista da banda Querosene Jacaré, até que foi assassinado em uma tentativa de assalto. Em conversa com Elcy, Gordinho disse que possuía algumas gravações antigas e compilou em um CD uma demo do Loustal com duas músicas, uma de Chico Science e Nação Zumbi com mais duas e mais uma gravação da banda ao vivo no show Mangue Feliz, no final de 1993, com mais oito músicas. Esse CD passou a ser disponível para locação por um tempo na loja entre 2000 e 2001 sob o nome de Raridades, mas após pouco tempo ele saiu de circulação a pedido de um dos membros da banda. Na época eu cheguei a copiar essas gravações e as juntei a outras raridades de Chico Science, incluindo algumas faixas do grupo Bom Tom Rádio, conseguidas com H.D. Mabuse, e as disponibilizei na internet. Depois de alguns anos, Elcy também disponibilizou a sua versão original em uma plataforma de compartilhamento de arquivos online. Essas gravações ainda circulam pela internet: <https://www.youtube.com/watch?v=Hflu4i158tc>. Existe também um trecho em vídeo da apresentação do grupo na primeira edição do festival Abril Pro Rock no qual também é possível ter uma ideia do som da banda antes da gravação do primeiro disco: <https://www.youtube.com/watch?v=NZwvMaoyg0g>.

importância no Movimento Mangue, como podemos ver nesse trecho do diálogo entre dois dos fundadores do Lamento Negro, os mestres Maia Nomoni e Maureliano Ribeiro:

Maia: Primeiro, eu como Lamento Negro, que aqui tem vários fundadores junto comigo, e Joab quando chegou a gente já tinha formalizado o Lamento Negro, o Pádua é um dos nossos compositores, o momento aqui é um momento único. Que ninguém nunca chamou nós, a pretitude, que é de onde começa o movimento Mangue, pra fazer uma roda de diálogo.

Maureliano: Movimento mangue não. Movimento mangue foi um movimento de Renato L....

Maia: Não, eu tou falando o início Mau, que tem o nome...

Maureliano: Lamento Negro e a música da periferia pode ser a alma do movimento, mas dizer que é o movimento Mangue não.

Maia: Não, mas assim, quando a gente fala do movimento Mangue é por causa do nome que foi dado, a simbologia. Até porque o mangue, quem ia pegar os frutos era nós pretos, eram os nossos pais e as nossas mães, eram nós aqui. Então esse é o primeiro órgão que chama a nós, os embriões, a pedra fundamental, a árvore genealógica, pra que isso esteja aqui. E quando têm os trinta anos do movimento Mangue ninguém nunca chama, né. [...] Isso é uma forma que a gente tá aqui, que o Movimento Negro Unificado traz nós para fazer esse debate, pra conhecer, aí a gente vê como o racismo é muito perto da gente. Porque se fosse os branquinhos de lá, tava a imprensa, tava todo mundo lá, mas aí como é uma negrada, que vêm da periferia, que vêm da favela, não está a imprensa aqui, porque eles dão invisibilidade pro que a gente construiu lá atrás. (NOMONI; RIBEIRO, 2023).

É possível perceber que mesmo se entendendo parte importante do que veio a ser identificado como Manguebeat, esses músicos têm uma grande dificuldade em se vincularem a esse movimento, pelo fato de se sentirem excluídos de sua história. E esse apagamento refletiu na própria possibilidade de conseguirem estabelecer carreiras de visibilidade, em um momento que era bastante favorável para quem estava produzindo música em Pernambuco. A maioria das bandas de Peixinhos que estavam produzindo música durante a década de 1990 só tiveram chance de produzirem suas fitas demo após a morte de Chico Science em fevereiro de 1997, que foi um momento que toda a grande imprensa do Sudeste voltou os olhos para o que estava acontecendo em Pernambuco e que se passou a questionar o que seria do Manguebeat. Bandas de Peixinhos como Lamento Negro, Via Sat, RDA¹⁷, Black Time¹⁸ e

¹⁷ No canal de Gilson Martins da TV Viva no *Youtube* é possível assistir a uma performance da banda RDA ao vivo no show Todos com a Nota, em 1998 em Recife: <https://www.youtube.com/watch?v=dvxxvHfOmjBk>

¹⁸ Fita demo da banda Black Time, de Peixinhos. Gravada e mixada no Dinamic-Studio-Olinda, entre os dias 6 e 20 de setembro de 1997. Lançada em 1997. O grupo era liderado pelo vocalista Mimi Nanauê, um dos responsáveis pelo Movimento Cultural Boca do Lixo. Disponível para escutar no meu canal do *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=-ash1t1770s>.

Serpente Negra tiveram chance de gravarem demos, mas a maioria sem grande repercussão. Parecia existir uma barreira impenetrável para o pessoal que estava na periferia, que estava produzindo ideias muito boas, mas sem ter acesso aos meios que os permitiriam furar a bolha, como várias outras bandas do período conseguiram. Gilmar Bola 8 faz uma reflexão sobre isso:

O que aconteceu aqui foi que não foi feita uma coisa feita na Jamaica, onde todo mundo tocou o Reggae e todo mundo foi visto. Aqui não, aqui foi proibido isso. Na Bahia se fez o Samba Reggae. Quantos blocos de Samba Reggae? Vocês conhecem todos eles né?! E aqui, só conhece quem tem uma banda que tem tambor e canta com Rap? Só Chico Science & Nação Zumbi. Mas não têm só Chico Science & Nação Zumbi não. Teve Via Sat, RDA, Serpente Negra. Então, isso aqui, esconderam todos eles. Apareceu, mas não deixaram se destacar. Não botaram num palco grande para que vinte mil pessoas vissem. Foi isso que aconteceu. (BOLA 8, 2023)

Mesmo reconhecendo toda a importância que Chico Science teve, inclusive dentro da comunidade de Peixinhos, quando ouvimos os depoimentos do pessoal de Peixinhos sobre como aconteceu essa história entre Chico e o Lamento Negro, as narrativas são bastante diferentes do que está escrito na maioria dos livros e matérias sobre o Manguebeat. Geralmente, a narrativa dominante é a de que Gilmar Bola 8, que trabalhava com Chico na Emprel¹⁹, o convidou para assistir a um ensaio do Lamento Negro no Daruê Malungo, e que Chico, depois desse ensaio, “pirou” no som que o Lamento vinha produzindo e começou a cantar com eles, logo em seguida juntando os membros do Lamento Negro com os da sua banda, a Loustal, e formando Chico Science e Lamento Negro, que logo em seguida teria virado Chico Science & Nação Zumbi.

Porém, quando vamos atrás de outras narrativas, percebemos que a história não foi tão simples assim como se costuma escrever. Segundo o historiador e mestre do Lamento Negro, Osmair José, o Maia Nomoni, a narrativa é outra, e bem mais complexa. Maia (2023) afirma que quando Chico chegou para assistir os ensaios do Lamento Negro, mesmo “pirando” com o som dos caras, não foi logo chegando e botando banca não. Até porque o Lamento Negro já tinha sua estrutura, seus membros, seus compositores, além de contar geralmente nos ensaios com cinco vocalistas, os quais se alternavam entre as músicas. Só depois de um tempo que Chico vinha assistindo aos ensaios e se enturmado com o pessoal, foi que souberam que ele cantava e o chamaram para participar do ensaio.

Mas o processo foi lento. Afinal, tinham outros vocalistas para dividir o microfone e um repertório já formado. Por essa época se dividiam entre as músicas os cantores Coronel,

¹⁹ Empresa Municipal de Informática, responsável pelo processamento de dados da Prefeitura da Cidade do Recife.

Nekinho, Joab, Júnior Peso no Cú, Pádua, Daiana e Ricardo Nalha. Assim, quando Chico passou a cantar, o bloco já tinha um repertório formado, e enquanto um vocalista cantava, os outros iam fazendo coro, e aprendendo as composições um do outro. Segundo Maia (2023), só depois de algum tempo que Chico pôde trazer suas composições para os ensaios, alternando-as com todas as outras do repertório. Maureliano também afirma isso em depoimento a José Teles (2000): “Deixei ele esperando um ano, queria saber qual era a dele. Só muito tempo mais tarde aceitamos, combinamos que iríamos topar a parada dele” (RIBEIRO apud TELES, 2000, p. 267). Ou seja, por esses depoimentos dos integrantes do Lamento Negro podemos perceber que existem narrativas bem diferentes do que conta a história hegemônica de que ele já teria chegado nos ensaios cheio de moral e cantando suas composições com o grupo.

Como podemos ver, a história não é assim tão simples como costumam contar. Existe um processo importante na trajetória de Chico da interação com o pessoal do Lamento Negro. Afinal, é durante o período em que estava assistindo e depois participando dos ensaios do bloco que ele estava produzindo muitas de suas ideias e composições, como podemos inclusive perceber em um dos seus vários cadernos de anotações digitalizados pelo projeto Acervo Chico Science²⁰. Esse teria sido um período especial em que sua mente estava fervilhando. Óbvio que as suas ideias e relacionamentos não partiam apenas dali, e nem apenas de suas interações com o núcleo de Peixinhos, ainda assim, negar ou diminuir o papel exercido por esse momento histórico e por esses interlocutores, como costuma acontecer, como se apenas as ideias e interações produzidas a partir de um núcleo em sua maioria branco, classe média e universitário, provido de referências musicais e literárias advindas dos Estados Unidos e da Inglaterra fossem as mais significativas é desonesto, para dizer o mínimo.

Além disso, devido às suas posições sociais, esse núcleo branco teve acesso a algo muito importante que o pessoal de Peixinhos não tinha: os contatos certos. Afinal, além do fator de classe, o grupo que circulava na Universidade e que vinha produzindo as festas no Bairro do Recife, além de terem jornalistas e designers em seu núcleo, ainda contavam com amizades com produtores de vídeo, fotógrafos, artistas plásticos e o pessoal da moda. Posto que, ter um amigo que tenha acesso a uma filmadora e uma ilha de edição, ter um amigo fotógrafo para produzir as fotografias de divulgação e chegar num jornal para divulgar um evento tendo

²⁰ O caderno específico é o #5, que possui várias anotações e letras de Chico, que na época ainda assinava como Chico Vulgo, feitas entre o final de 1990 e início de 1991 e com ideias e repertórios sobre os ensaios com o pessoal do Lamento Negro. Disponível em: <https://acervochicoscience.com.br/os-cadernos/>

amigos jornalistas que abriam as portas, acabava tornando as suas ambições um tanto mais viáveis e factíveis.

Além de todas essas questões, ainda têm também a problemática de comparação do que o pessoal de Peixinhos vinha produzindo musicalmente como se fosse apenas uma cópia mal feita do som feito por Chico Science & Nação Zumbi. Mesmo estando ciente de todo um processo envolvido por Chico de se inspirar em várias fontes, inclusive no pessoal do Lamento Negro, todo artista visionário, que consegue produzir ideias e sons inovadores, é capaz de inspirar toda uma geração. E para alguns daqueles jovens que não conseguiam furar a bolha da mídia, ver Chico se dando bem, aquele cara simples que circulava ali no meio deles, servia como uma grande inspiração. Assim, nada mais natural que alguns grupos se inspirassem no som de Chico Science & Nação Zumbi, mas isso não quer dizer que o que eles estavam produzindo era uma cópia. Chico se inspirou em vários artistas em sua trajetória, tocou versões das músicas de artistas que gostava em seus shows e nem por isso consideram que ele copiou. O pessoal de Peixinhos estava criando um som novo, com inspiração também no som de Chico, mas trazendo uma identidade e sonoridade próprias, e não apenas fazendo uma cópia. E esse tipo de ideia de que aquilo seria uma cópia gerou uma série de problemas na época, através de uma repercussão negativa na mídia, como relata o músico Emanuel Nascimento, o Nekinho, que foi produtor da banda RDA:

Teve uma época, que depois de Chico foi embora, que tinha alguns repórteres aqui, de jornais aí, que discriminavam as bandas que tocavam tambor. Teve uns dois ou três repórteres aqui só queriam que a Nação Zumbi existisse, o restante era tudo Clone. Clone não, que nem saiu para banda RDA mesmo, saiu o nome de denorex. Aí chamaram a banda RDA. A banda RDA era um fruto, era uma dissidência também. Quando você vê um cantor, uma coisa boa, você não se espelha? Várias bandas, muitas bandas aqui fizeram. E Chico não tinha nada contra isso não. Pelo contrário, Chico queria que fizessem, que todo mundo se espalhasse com os tambores. (NASCIMENTO, 2023).

Em uma entrevista concedida ao Programa Toda Música, gravada em 1996, o próprio Chico Science fala na necessidade de ampliar o movimento que eles vinham fazendo na cidade, em inspirar as novas gerações em Recife, e dando eco a uma fala do entrevistador, que tenta sintetizar o que Chico estava dizendo, ele fala em “criar filhotes musicais” (SCIENCE, 1996a). Era espontâneo o fato de que houvessem trocas e influências desses músicos. Se muitos ali tocavam juntos, se inspiravam juntos, faziam trocas, é normal que houvesse influência de uns com os outros. Chico se inspirou no Lamento Negro para criar seu som. Os percussionistas é que traduziam suas ideias para os instrumentos, já que ele não era propriamente um músico. Como já falei acima, Maureliano fez alguns arranjos de percussão para o grupo, e assim como ele já costumava fazer isso antes mesmo de conhecer Chico, segundo os próprios

depoimentos de seus colegas de Peixinhos, é natural que ele desse continuidade a esse trabalho no grupo Via Sat, do qual foi um dos fundadores. O Via Sat, para mim, foi uma das bandas mais inventivas do período, e o cantor Ailton Tenório, conhecido pelo seu nome artístico Pádua, foi considerado por muitos jovens da cidade como tendo uma presença de palco no nível de Chico Science, mas apresentando uma performance muito própria, totalmente diferente da de Chico, inclusive devido às suas referências corporais como capoeirista²¹. A banda surgiu em 1993, ou seja, no auge do movimento Mangue, mas infelizmente, sem ter tido muitas oportunidades de gravar (o grupo só gravou a sua primeira demo oficial em 1998²² e o primeiro CD no ano 2000), de participar de grandes festivais e nem de fazer turnês, a banda acabou ficando muito restrita à cena local. Devido a esse processo de exclusão da banda por parte de diversos círculos de poder, Pádua afirma hoje que ser vinculado ao Mangue em alguns momentos acabou trazendo mais traumas do que coisas boas para a sua vida (PÁDUA, 2023).

Como podemos perceber através das falas do pessoal de Peixinhos, há um ressentimento devido à segregação que vêm sofrendo ao longo desses anos todos, inclusive por meio do seu apagamento da história do Manguebeat que vêm do momento ainda em que tudo estava acontecendo. Desde a não inclusão de alguns membros de Peixinhos quando a formação do grupo Chico Science & Nação Zumbi foi definida, na volta de sua primeira viagem a São Paulo, em 1993, com a não permanência do percussionista Otto²³, que passou a tocar apenas com a Mundo Livre S.A., com a retirada do percussionista Maia Nomoni, do Lamento Negro, que não pôde viajar, pois no mesmo período iria fazer uma prova de concurso, além da saída de Maureliano e Pádua, que também faziam parte do grupo, até o processo posterior de saída da banda de alguns membros oriundos de Peixinhos, depois da banda já consolidada, com disco gravado e fazendo turnês, como os percussionistas Canhoto (em 1995), Gira (em 2000) e Gilmar Bola 8 (em 2015) e as diversas polêmicas envolvidas nesses processos.

²¹ No *Youtube* há um vídeo produzido pela TV Viva com um trecho de um show da banda Via Sat ao vivo em um evento em Recife em 1998 chamado Todos com a Nota. Nesse vídeo é possível assistir um pouco do que era a performance do vocalista Pádua à época: <https://www.youtube.com/watch?v=DU8yNcrogRg>

²² A fita demo da banda Via Sat foi gravada em outubro de 1997 no estúdio RWR e lançada em 1998. O produtor da gravação foi o músico Gilmar Bola 8 (ainda membro da Nação Zumbi à época) e o técnico de som Walter Jr. (o Junior Areia, que depois chegou a tocar baixo no Mundo Livre S/A), além de ter contado em uma das faixas com a participação do próprio Bola 8 e de seus colegas da Nação Zumbi, Lúcio Maia e Dengue. Disponível para ouvir em meu canal no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=CJxVQOAqrsA>.

²³ O percussionista Otto Maximiliano hoje possui uma carreira consolidada como cantor e compositor, contando até o presente momento com nove discos solo. No começo de sua carreira, ele tocou nos grupos Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, ensaiando com o pessoal do Lamento Negro. Como a Nação já tinha muitos percussionistas, Chico conversou com ele e o aconselhou a ficar só na Mundo Livre S/A, atuando junto ao grupo como percussionista nos seus dois primeiros discos.

“Me diz que som é esse que vem de Pernambuco”²⁴

Uma das coisas mais significativas que o movimento Mangue proporcionou foi possibilitar a abertura de caminhos e dar visibilidade para o que vinha acontecendo em Recife, cuja cena cultural andava fora do radar da mídia havia bastante tempo. Assim, mesmo os grupos e artistas que já vinham produzindo música ao longo da década de 1980 e que não tinham nenhuma conexão estética com o movimento, a princípio, poderiam se beneficiar com essa ideia de diversidade cultural e efervescência. O que não quer dizer que necessariamente isso aconteceu. Inclusive nessa questão reside um problema muito grande.

Após o Manguebeat conseguir furar a bolha da mídia do sudeste do Brasil, a visibilidade local passou a ser ainda maior, atribuindo uma imagem de que o movimento foi responsável por tirar Recife de um marasmo cultural. Esse discurso foi utilizado por diversos dos atores do Manguebeat para afirmar a importância do movimento que vinham empreendendo na cidade. Ao afirmar, porém, que não tinha nada de relevante acontecendo aqui, essas pessoas apagam toda uma trajetória de artistas e grupos que mesmo sem formação universitária, sem acesso a amigos na imprensa, sem terem colegas que possuíam acesso a equipamentos de fotografia e filmagem, conseguiam produzir cultura na Região Metropolitana do Recife, ainda que longe dos olhos da mídia e da classe média.

O músico Ívano Nascimento é um desses, que junto a Valdir Afonjá e alguns outros nos anos 1980 foi responsável por liderar um movimento de Reggae em Recife, adicionando também elementos das culturas negras locais, influenciados por um show de Gilberto Gil e Jimmy Cliff ocorrido em Recife em 1979, no Estádio do Geraldão. Esse movimento foi se ampliando com uma maior popularização do Reggae no Brasil e teve um momento de grande ebulição na metade da década de 1990, porém, a luta desses artistas na década de 1980, junto também ao movimento feito pelo MNU, não costumam ser levados em consideração na hora em que a história da cena cultural de Pernambuco é recontada, como afirma o próprio Ívano Nascimento:

Quando estourou o Mangue - e graças a Deus deu tudo certo - não houve um reconhecimento e alguns livros até não citam o pessoal dos anos oitenta, pulam, dão um vácuo. Não se registrou, por exemplo, a questão da música negra, dos afoxés de Olinda, os maracatus... Bombou depois, mas a base foi ali. (NASCIMENTO apud QUEIROZ, 2010, p.260)

²⁴ Trecho da música Lixo do Mangue, originalmente composta como instrumental por Lúcio Maia e gravada no disco *Da Lama ao Caos* (1994) de Chico Science & Nação Zumbi, que posteriormente ganhou letra de Chico Science, passando a ser cantada nos shows, sendo registrada em sua versão ao vivo no disco póstumo *C.S.N.Z.* (1998) de Chico Science & Nação Zumbi, em gravação retirada de show no Festival Abril Pro Rock.

O Movimento Negro Unificado de Pernambuco também teve um papel muito significativo nessa movimentação cultural da década de 1980, especialmente através das atividades promovidas pelo Afoxé Alafin Oyó, em Olinda, como a Noite do Cabelo Pixaim, mas também por outros grupos e entidades que vão ocupando esses espaços na época, como o projeto cultural Samba-Axé, agregando diversos grupos culturais negros em Olinda, inclusive trazendo entidades baianas como Ilê Aiyê e o Muzenza, no final da década de 1980 (LIMA; GUILLEN, 2021). A pesquisadora Martha Rosa Figueira Queiroz (2010), ao falar sobre a atuação do MNU em Pernambuco, junto às manifestações da cultura popular como os Afoxés e Maracatus, faz uma crítica à questão das narrativas construídas sobre os fatores que costumam ser considerados como responsáveis pelo processo de valorização dos maracatus em Recife:

Em geral são considerados a crescente valorização da cultura popular pela indústria cultural, o surgimento do movimento Mangue Beat, a fundação do Maracatu Nação Pernambuco e a entrada de pessoas de classe média, em geral brancos e universitários, nos maracatus. Portanto, são poucas as pesquisas que fazem referência à atuação do MNU-PE no Leão Coroado (QUEIROZ, 2010, p.257).

Walter Ferreira de França Filho (2016) ao se referir ao jornalista José Teles, autor do livro *Do Frevo ao Manguebeat* (2000), chama de “hiato cultural” (FRANÇA FILHO, 2016, p.34) esse discurso recorrente de um pretenso “marasmo” existente em Pernambuco na década de 1980. Uma parte desse discurso se dá devido ao desinteresse, ou mesmo preconceito, por alguns tipos de produção cultural que eram o foco no momento de uma parte da juventude negra em Pernambuco, especialmente as que tinham uma influência dos sons vindos da Bahia.

Os sons negros que vinham sendo emanados de Salvador desde a década de 1970 tiveram grande repercussão em Pernambuco. O discurso de uma negritude consciente, orgulhosa de sua raça, mas também consciente do racismo existente no Brasil, foram muito importantes para uma juventude que vinha passando pelo processo de afirmação racial, reflexo das políticas de diversos grupos negros ao longo da história do Brasil, que tiveram o seu auge com a criação do Movimento Negro Unificado em 1978. Essas músicas foram muito marcantes para a juventude que entrava em contato com elas, como pudemos perceber nos depoimentos de diversos integrantes do Lamento Negro. Como afirma Maureliano Ribeiro, um dos fundadores do Lamento Negro e do grupo Via Sat: “As músicas do Olodum eram revolucionárias, por isso que cativou a periferia.” (RIBEIRO, 2023).

O Olodum, o Ilê Ayê, o Muzenza e outros blocos e grupos de Salvador foram fortes influenciadores dessa juventude. O Lamento Negro mesmo surgiu como influência do movimento Samba-Reggae dos blocos afro, aliado também a outras referências, como os ensaios do Afoxé Alafin Oyó que os jovens de Peixinhos frequentavam no Sítio Histórico de

Olinda e também o aprendizado do maracatu com o grupo Maracatu Leão Coroado, do Mestre Luiz de França, já que o maracatu era algo que não existia no bairro de Peixinhos, além das próprias manifestações existentes lá como o coco e a ciranda.

Porém, essa música produzida em Salvador, tão exaltada pela negritude pernambucana, acaba em grande parte sendo desaprovada por uma classe média, especialmente branca, por meio de uma crítica de padronização sonora da música produzida em Salvador, e mesmo na Bahia, pelo fenômeno mercantil da Axé Music. Nessas críticas reside uma incompreensão dos universos sonoros existentes em Salvador, levando a crer que grande parte das coisas que acontecem na cidade teriam sido corrompidas pela Axé Music. Porém, assim como em qualquer outra cidade, cena, movimento, sempre existiram em Salvador estilos musicais não hegemônicos, especialmente os das culturas negras, que já existiam antes e continuaram resistindo após o fenômeno da Axé Music. As músicas da Bahia consumidas pela negritude pernambucana, como o Afoxé e o Samba Reggae, fazem parte desse movimento de resistência em Salvador.

O grupo que passou a ser conhecido como o núcleo central inicial do movimento, cena ou cooperativa cultural Mangue, especialmente a parcela branca, se espelhou em movimentos culturais de grandes megalópoles como Nova Iorque, Londres e São Paulo. Enquanto isso, a galera da periferia estava buscando inspirações também globais, mas tinha um foco especial para algo que vinha acontecendo próximo, mais palpável, e que dizia muito sobre as suas realidades, promovendo exemplos significativos de mudança de atitude e mentalidade, que era o movimento cultural que vinha acontecendo em Salvador (e que seguia os exemplos das cenas musicais de centros como Kingston e Dakar) e que estava conseguindo atrair para si o foco da indústria cultural, por mais que a Axé Music e a parcela de artistas brancos eram quem mais estavam recebendo atenção, fazendo sucesso e ganhando dinheiro. Nos relatos de algumas pessoas ligadas ao movimento Mangue, é constante uma crítica ao que vinha acontecendo musicalmente em Salvador em torno da Axé Music, sendo Paulo André um dos que mais costumam evocar essas relações ao falar sobre o evento Recifolia (LINS, 2018), uma espécie de carnaval fora de época que era realizado na praia de Boa Viagem, a partir de 1993, e que reunia diversos grupos de Axé, pernambucanos e baianos.

O processo de identificação dos grupos periféricos com a cena cultural ligada ao Manguebeat também foi alvo de inúmeras polêmicas, principalmente no período após a morte de Chico. Walter Ferreira de França Filho (2016), em seu estudo sobre Maracatus-Nação e grupos Percussivos durante os anos 1990 em Pernambuco, aponta alguns debates noticiados na imprensa, entre os anos de 1999 e 2000, sobre a vinculação ou não de alguns artistas com o movimento Mangue, entre eles especialmente os grupos Faces do Subúrbio, Devotos e Via

Sat, oriundos dos bairros periféricos do Alto José do Pinho e Peixinhos. Entre as falas presentes nas matérias, França Filho (2016) apresenta algumas bastante polêmicas por parte desses artistas, junto a respostas de outros ligados ao grupo mais hegemônico do Mangue, associando-as a "desgastes em meio ao contexto de disputa de mercado" (FRANÇA FILHO, 2016, p. 56) e, após tecer algumas críticas, fala da possibilidade de que "talvez haja mais acontecimentos desconhecidos do grande público que ainda não foram abordados" (FRANÇA FILHO, 2016, p. 57), compreendendo esses processos como disputas e estratégias dentro de um campo de relações de poder.

O que fica ausente aqui, provavelmente porque esse tema não é o foco da pesquisa do autor, é uma avaliação mais significativa sobre essas relações desiguais de poder, de acesso aos meios de comunicação e de visibilidade na cena, entre um núcleo que ficou conhecido como os criadores do movimento Mangue, e alguns outros interlocutores que estavam envolvidos desde o início, mas que à medida que o movimento foi se ampliando e ganhando visibilidade, foram sendo gradativamente desvinculados da narrativa do grupo que passou a se configurar como o eixo central do movimento, como é o caso dos artistas de Peixinhos. Ao mesmo tempo, porém, França Filho reconhece a presença dessas relações de poder entre os chamados Manguelboys e uma geração de músicos negros da periferia que vinham atuando desde a década de 1980, inclusive referenciando um apagamento promovido pelo jornalista José Teles sobre a década de 1980, a partir do conceito de "hiato cultural":

Que fique claro, não serem estas linhas uma tentativa de negar a originalidade do Movimento Manguelbeat. Muito pelo contrário! O que este historiador intenta é exatamente mostrar que o Manguelbeat não surgiu com um estalar de dedos, ou puramente da ação de Chico ou Fred 04, as atividades de artistas podem ser pensadas como parte, ou seja, com contribuições de outros tempos. As sementes do Manguelbeat estão presentes nas experimentações de diversos estilos musicais realizados anteriormente. Os manguelboys certamente escutaram as músicas de Ívano, Valdir Afonjah, Alceu Valença, Ave Sangria, Nação Pernambuco, dentre outros. Assim como presenciaram discursos de que esta ou aquela tradição estava morrendo. [...] estes movimentos anteriores, notadamente aqueles em que estavam presentes Ívano e Valdir Afonjá, não possuíam alianças privilegiadas. Se o grupo dos manguelboys atingia a classe média, podemos afirmar que Ívano, Valdir Afonjá, entre outros, tocava para a 'negrada' (FRANÇA FILHO, 2016, p. 36-37).

Esse trecho nos ajuda a pensar as limitações sobre identidade e pertença em alguns núcleos do Mangue. Talvez para o núcleo classe média branco, a verdadeira história seja apenas a que eles viveram, o que eles fizeram e o que presenciaram. Ou seja: as festas no Bairro do Recife, as gravações do programa Décadas, os encontros nos apartamentos dos amigos e no bar Cantinho das Graças. Tendo a maioria provavelmente convivido pouco em Peixinhos, talvez eles achassem que o que estava acontecendo lá não fosse tão relevante como Chico

achava que era, ou simplesmente não era culturalmente significativo, ou mesmo revolucionário como Maureliano se refere ao impacto do grupo Olodum nas periferias. Ou seja, quando esse núcleo está contando a história do que aconteceu, eles estão contando a história deles, dos amigos deles, da “sua” relevância para o que aconteceu.

O problema que reside a partir daí é que a maioria das pessoas que escreveram e produziram outros tipos de produtos como sites, exposições, vídeos e fotografias, principalmente os que têm obtido visibilidade, têm reproduzido esse tipo de visão em geral de forma bastante acrítica, sem consultar outras fontes relevantes, mesmo tendo caminhos que demonstram que existem outras narrativas sobre o que aconteceu. Contudo, parece que é mais fácil ir pelo caminho já estabelecido, da narrativa dominante, do que partir na contramão em um caminho que pode refutar e controverter essas histórias.

Muitos dos interlocutores do núcleo hegemônico do Manguebeat, inclusive, ao serem perguntados como a ideia de Mangue surgiu, costumam citar o dia em que Chico teria chegado empolgado no bar Cantinho das Graças, falando do ensaio com o pessoal do Lamento Negro e dizendo que o nome do som que eles estavam fazendo ia se chamar Mangue. Porém, por mais que esse momento seja visto pelo grupo como significativo nesse processo, parece que ele parte mais da mente inquieta de Chico, que seria capaz de enxergar coisas interessantes onde os outros não percebiam nada, do que na ideia de que o que o pessoal de Peixinhos vinha produzindo era também algo bastante significativo, inclusive por uma proximidade do grupo com os sons que eram tocados nas periferias negras globais, e não só nas grandes megalópoles. Um dos exemplos disso é que quando Chico passou a tocar com o Lamento Negro e pensou na possibilidade de unir o som deles com o da sua banda Loustal, seus companheiros de banda não teriam gostado muito da ideia, como escreve José Teles (2019), apresentando um depoimento do baixista Dengue:

[Chico] Precisou convencer os companheiros de Loustal a irem ao Daruê Malungo. Lúcio e Dengue relutaram em aceitar o convite. Não achavam que aquilo tivesse a ver com o que pretendiam da música. “O Lamento Negro tocava muito samba-reggae, que eu odiava. Emprestava meu baixo pra outro músico, Gabriel. Até que Chico me tranquilizou: ‘Meu irmão, não vamos mais tocar isso, eu juro a você. A gente vai fazer as mesmas coisas que no Loustal, só que com percussão’”, lembra Dengue. (TELES, 2019, p.37-38)

Muitos trabalhos acadêmicos, como alguns já citados anteriormente, também acabam se apegando à história hegemônica já consolidada, e a reproduzindo sem muita crítica. O trabalho do historiador Getúlio Ribeiro (2007) se apresenta como um desses casos. Em sua dissertação sobre os anos pré-Mangue, Ribeiro utiliza o recorte entre os anos de 1984 a 1991 para falar sobre esse processo gerativo dos artistas que vieram a fazer parte do Manguebeat, no entanto, em seu texto, ele privilegia apenas o núcleo base hegemônico do Mangue,

trazendo a história de Fred Zero Quatro e da Mundo Livre S/A, do programa de rádio Décadas, produzido por Zero Quatro e Renato L. e do grupo Bom Tom Rádio, do qual faziam parte Chico Vulgo, Jorge du Peixe e H.D. Mabuse, citando o Lamento Negro, que é formado em 1987, mesmo ano em que surge o Bom Tom Rádio, apenas duas vezes, e bem superficialmente, sem nenhuma relevância significativa para a discussão que está sendo feita. Mesmo se referenciando à participação de Chico no grupo de break Legião Hip Hop e posteriormente da sua banda Orla Orbe²⁵, que misturava Funk e Rap, o papel dessas manifestações negras de periferia parece muito menor se comparado ao destaque dado aos chamados punks da Zona Sul (a turma de Fred 04 e Renato L.).

Por mais que Ribeiro (2007) faça, em certa medida, uma crítica aos integrantes do Manguê classe média ligados à universidade, no que ele chama de "o problema do teor 'elitista' e intelectualizado, conectado à procedência universitária de seus integrantes nesse momento" (RIBEIRO, 2007, p.156), principalmente porque um dos seus objetivos na pesquisa é investigar o papel exercido pelos programas de rádio no processo de formação do Manguê, ainda assim faltou trazer um pouco mais de exemplos dos outros núcleos formativos do movimento, para que eles não permanecessem não-nomeados e apagados, como tem sido, infelizmente, tão comum ao longo dessa história.

Mesmo com toda problemática envolvida em seus textos e críticas por parte de vários artistas, segundo o mestre Maia Nomoni (2023), José Teles foi um dos poucos a possibilitar a oportunidade de escuta do grupo: "os jornalistas pediam pra gente falar, mas depois deturpavam as nossas falas. Só José Teles que deu voz pra gente. (NOMONI, 2023). O jornalista José Teles (2000, 2019, 2022), mesmo com todas as controvérsias envoltas em seus textos, é um dos pesquisadores que mais costumam referenciar a importância do Lamento Negro dentro do movimento Manguê, inclusive relativizando um pouco a relação entre Chico e os integrantes do Lamento Negro, mostrando que o pessoal de Peixinhos já tinha as suas ideias e influências musicais bastante diversificadas, o que não quer dizer que não estivessem abertos às ideias novas trazidas por Chico, mas apenas que alguém que não fazia parte da comunidade, mesmo um cara com tanto carisma como ele, não tinha como chegar já estabelecendo tantas mudanças assim.

A importância do Lamento Negro nesse processo foi inegável e mesmo que algumas pessoas não reconheçam ou mesmo acabem negando, ela constantemente aparece nos relatos de diversas pessoas ligadas ao Movimento, como nesse texto escrito pelo artista H.D. Mabuse,

²⁵ Segundo Alves (2014), a formação da Orla Orbe, em seu único show, que ocorreu no evento Primeira Festa Hip Hop do Recife, realizado em fevereiro de 1989 na Boate Misty, contava com os seguintes membros: Lucio Maia (guitarra), Vinicius (bateria), Gilmar Bola (percussão), Helder (baixo), Chico Science (vocal) e Fábio Spider (Dj e trompete).

um dos indivíduos creditados como pertencentes ao núcleo hegemônico do Mangue, em seu site pessoal:

A banda incorporava elementos de coco, rituais afro-brasileiros, maracatu, ciranda e samba de roda. O bloco era um reduto dessas expressões ancestrais. Foi nesse contexto que nasceu o Chico Science e o Lamento Negro, com a conexão entre o funk, rock, hip hop e Samba-reggae, com forte expressão política e que viria a se tornar o Chico Science e Nação Zumbi. Aquele som específico do Mangue, que está presente no Nação Zumbi, é diretamente ligado às raízes do Lamento Negro. (MABUSE, 2023)

Entretanto, infelizmente, o apagamento geral do papel do Lamento Negro na história do Manguebeat é tão significativo que no Glossário Mangue, apresentado no site do Memorial Chico Science da Prefeitura do Recife, não existe um item específico sobre o Lamento Negro. Também tem um caso presenciado por mim o qual acho bastante significativo para exemplificar essa invisibilização imposta sobre o grupo. Em uma sessão solene promovida pelo vereador Ivan Moraes, em homenagem aos 30 anos do Movimento Mangue, ocorrida na Câmara Municipal do Recife em abril de 2022, em que diversos artistas e grupos foram homenageados, ao final do evento, o pessoal do Lamento Negro foi convidado para fazer uma rápida apresentação, e o mestre Maia Nomoni aproveitou aquele momento para fazer um discurso bastante contundente sobre a invisibilização do Lamento Negro na história do Manguebeat. Porém, diferente de todas as outras falas ocorridas durante a sessão, em que as pessoas ouviram atentamente e em silêncio, dando um caráter solene a elas, no momento em que Maia começou a falar, os homenageados e convidados aproveitaram para se confraternizar e não prestaram atenção no discurso tão significativo que estava acontecendo naquele momento, mostrando mais uma vez nesse processo quais tipos de memórias são consideradas “dignas” de serem escutadas.

Conclusão: “Eu só quero andar nas ruas de Peixinhos”²⁶

Quando Chico Science & Nação Zumbi foram gravar o segundo disco do grupo, *Afrociberdelia* (1996), Chico resolveu convidar o amigo Eduardo Bidlovski²⁷ para produzir o disco. Eles já tinham tido alguns desentendimentos com a gravadora Sony durante as sessões do primeiro

²⁶ Trecho da música “Um passeio no mundo livre”, composta por Chico Science e presente no disco *Afrociberdelia* (1996), de Chico Science & Nação Zumbi.

²⁷ BiD também foi o responsável pela produção, entre outros, do disco *Por Pouco* (2000) da Mundo Livre S/A e do disco *Brinquedo Meu* (2019), do grupo Combo X, de Gilmar Bola 8, que também conta com outros músicos do bairro de Peixinhos, além do então ex-membro da Mundo Livre S/A, o tecladista Bactéria. O disco do Combo X começou a ser produzido próximo ao período em que Gilmar foi retirado da Nação Zumbi, em 2015, mas só foi lançado em 2019. É possível escutar o disco nesse link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLQCGYFpJM_bqQC_jHfmU5-7tVlptlonyq.

disco, em parte devido à gravadora não ter aceito as opções de produtores apontadas por eles, designando o veterano Liminha para a produção. Assim, dessa vez, eles queriam alguém que estivesse em sintonia com as ideias do disco, e BiD seria o cara nesse sentido. Como ele não tinha experiência com produção, a Sony solicitou que ele fosse a Recife gravar uma demo com o grupo, assim, ele desmontou o seu estúdio e viajou para Recife para produzir as gravações. As sessões ocorreram entre outubro e novembro de 1995, nas quais foram produzidas cinco músicas. Uma dessas músicas foi composta durante esse período de pré-produção do disco e ilustra um caso de racismo sofrido por membros do grupo, e a resposta de Chico em forma de música.

Um dia, durante as gravações, os músicos Gilmar Bola 8 e Gira estavam indo para o estúdio, quando após saírem de suas casas em Peixinhos foram abordados por uma viatura da polícia. Dois rapazes negros andando pelas ruas de Peixinhos não era algo incomum, assim como infelizmente é também bastante comum esse tipo de abordagem pela polícia. Ainda mais com o adendo de que Gilmar, um rapaz negro, estava em posse do seu walkman. Os policiais então questionaram a procedência do aparelho e perguntaram sobre a nota fiscal, como Gilmar obviamente não estava com ela em mãos, os policiais tomaram o seu walkman. Quando chegaram no estúdio narrando a cena bastante chateados, Chico acabou compondo a música "Um passeio no mundo livre", que então foi gravada sob o título provisório de "Peixinhos aí", e cujos versos evocam o seguinte:

Eu só quero andar nas ruas de Peixinhos
Andar pelo Brasil ou em qualquer cidade
Andando pelo mundo sem ter "sociedade"
Andar com meus amigos de eletricidade
Andar com as meninas sem ser incomodado

Eu só quero andar nas ruas do Brasil
Andar no mundo livre sem ter "sociedade"
Andando pelo mundo, de todas as cidades
Andar com os meus amigos sem ser incomodado
Andar com as meninas de eletricidade (SCIENCE, 1996)

Essa composição apresenta um aspecto bastante significativo presente nas composições de Chico Science & Nação Zumbi, que é o da crítica social, recorrente em diversas músicas do grupo. Um caso de racismo sofrido por dois de seus integrantes, pertencentes ao núcleo originário de Peixinhos, oriundos do Lamento Negro, que só queriam andar livremente, sem serem incomodados, e que acabou sendo muito significativo para o pessoal de Peixinhos, pois era uma música que falava sobre a realidade social daquela galera, do racismo e da violência policial, que falava sobre seu bairro e que agora iria ecoar nas caixas de som Brasil afora. Isso mostrava, em certa medida, que, mesmo estando um pouco mais afastado, Chico ainda considerava o seu vínculo com o bairro algo muito relevante.

Apesar de toda a importância que o Lamento Negro tem para essa história, o seu reconhecimento é ainda muito pequeno. A duras custas o grupo conseguiu gravar o seu primeiro registro oficial em 2016, o disco *29 Anos*²⁸. Ou seja, apenas após quase trinta anos da fundação do Bloco foi que eles conseguiram fazer um registro oficial de qualidade e, mesmo assim, sem alcançar a visibilidade e o reconhecimento merecidos.

O Bloco Afro Lamento Negro de Peixinhos foi tão significativo para a cena pernambucana que dele saíram músicos para formar diversos grupos importantes na região Metropolitana do Recife, como Chico Science & Nação Zumbi, Via Sat, Coração Tribal, RDA (Reflexo da África), Serpente Negra, Etnia, Combo X, Pra Mateuz Poder Dançar, Coco de Mazuca, Balé Gazela Negra, Balé Afro Majê Molê e o Maracatu Nação Pernambuco, entre outros. O Lamento Negro não só serviu como escola para esses músicos como também um espaço de socialização e promoção de oportunidades, visto que muitos começaram ali bastante jovens e sem perspectivas de vida, e a partir dos projetos sociais do Lamento Negro, somados às parcerias com o Daruê Malungo e o Movimento Cultural Boca do Lixo, passaram a vislumbrar outras perspectivas que não apenas o subemprego e a criminalidade, destino trágico de muitos jovens negros das periferias da Região Metropolitana do Recife.

Porém, a perspectiva racista de uma sociedade que têm as suas bases culturais ainda muito calcadas na cultura da casa grande não permite que as narrativas de triunfo desses jovens negros sejam contadas. Eles preferem manter as narrativas hegemônicas brancas, promovendo, no máximo, um papel secundário, subalternizado, para os jovens negros que tiveram igual importância, quando não mais expressiva, para que o movimento cultural da cidade acontecesse. Vide as histórias de vários desses músicos que vêm sendo completamente relegadas, como a do músico José Givanildo Viana dos Santos, o Gira, um dos fundadores da Nação Zumbi e que saiu da banda três anos após a morte de Chico por discordâncias com alguns indivíduos do grupo, e que faleceu em péssimas condições de saúde e abandonado pela maioria dos membros de sua antiga banda. Também a do percussionista Marcelo Pianinho, oriundo do Morro da Conceição, que foi percussionista por muitos anos da banda Mundo Livre S/A, desde a saída do percussionista Otto, gravando importantes discos com a banda, e que, quando do seu falecimento, não teve direito à divulgação na imprensa e demorando alguns dias para que a Mundo Livre S/A finalmente divulgasse uma nota em suas redes sociais. Fora todos os músicos que estão vivos e que seguem produzindo arte, mas que são mantidos afastados dos grandes eventos, palcos e editais de financiamento de projetos.

²⁸ O disco *29 Anos* está disponível para escutar no seguinte link: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLep9n2dPHs9sJ5pNyGJk5epVaUQB522Dy>

Infelizmente, têm sido raros nos últimos anos os momentos de tributos prestados a esses artistas, tão importantes para o estado de Pernambuco, e mesmo assim geralmente as homenagens são realizadas por setores bastante específicos da sociedade, geralmente ligados às militâncias negras e à cultura popular. Fora dessas esferas, esse reconhecimento é quase que inexistente. Assim, lamentavelmente, as honrarias concedidas não têm estado à altura das contribuições que esses indivíduos promoveram em toda a sua trajetória, e que continuam fazendo em prol das comunidades negras em Pernambuco. Porém, esse é um legado corriqueiro na sociedade brasileira, e mesmo em uma parte significativa do globo, de apagamento dos indivíduos negros, da transformação destes em meros coadjuvantes da história, isso quando sequer são mencionados nos escritos da história oficial.

Este artigo não se propôs a contar as histórias desses indivíduos, apenas jogar um pouco de visibilidade para o fato de que essas histórias existem, são importantes, e que não vêm sendo contadas apropriadamente. Existem alguns artigos, teses, dissertações, matérias e documentários que contam algumas dessas histórias, ou mencionam os nomes desses indivíduos, mas assim como esse texto, eles ainda não são o bastante. E quando estes artistas desaparecem, perdemos a chance cada vez mais de contar essas histórias com detalhes pelas pessoas que as fizeram. Como relatou o percussionista Mavilson Oliveira, irmão do falecido Marcelo Pianinho, no *Debate 30 anos de musicalidade afro no movimento mangubeat* (2023):

[...] esse pessoal que está indo embora, como é que a gente vai fazer para registrar o que tanto eles fizeram pela gente? Então, antes que seja tarde, e algum da gente vá embora também, vamos partir para justamente o que o colega acabou de colocar. A gente colocou tanta coisa, tantas coisas que já sabemos, mas teve coisas que eu soube hoje. A gente tem que estar preparados para debater. A informação é importante, mas que ela não seja um instrumento de discórdia (OLIVEIRA, 2023).

É da lama do mangue que historicamente sobreviveram e ainda sobrevivem diversas comunidades negras da Região Metropolitana do Recife. É nessa espessa lama escura que os caranguejos fazem suas moradas, e de onde os homens caranguejos do geógrafo e cientista social Josué de Castro (uma importante inspiração para Chico Science) tiram seu sustento. Foi através dela que muitos jovens negros das periferias de Recife, pertencentes à chamada geração Mangue, estabeleceram suas identidades e bases culturais. Porém, em uma cidade como Recife, que foi construída toda em cima de mangues aterrados, se demonstra ser necessário, assim como parece ser bastante comum no processo de uma arqueologia das memórias negras, escavar profundamente essa lama para poder trazer à tona os fragmentos das memórias de alguns dos seus habitantes, soterradas pelos edifícios

e “impressionantes esculturas de lama” dessa cidade, que, como cantava Chico na composição “A Cidade”, não para, só cresce, enquanto o de cima sobe e o de baixo, desce.

Referências

- ALVES, Cristiano Nunes. Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: o lugar e a errância sonora. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Geografia. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- BARRETO, Junio. Mangubeat. In: MORI, Elisa; STROETER, Guga. Uma árvore da música brasileira. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2000. p.343-357.
- BOLA 8, Gilmar. 30 anos de musicalidade afro no movimento mangubeat. Debate com os músicos realizados no Núcleo Afro da Prefeitura do Recife, realizado de novembro de 2023. Recife, 2023.
- BUHR, Karina. Manguetals. Revista Continente. 2023. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/relato/manguetals>.
- CALÁBRIA, Lorena. Chico Science & Nação Zumbi: Da lama ao caos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CALAZANS, Rejane. Manguê: A lama, a parabólica e a rede. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade. Seropédica: Universidade Federal Rural do Rio De Janeiro, 2008.
- CUNEGUNDES, Micheline Chaves do Nascimento. Juventude, cultura e identidade: os jovens da comunidade de Peixinhos. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2004.
- DE PAULA, Zuleide. Peixinhos - Um rio por onde navegam um povo e suas histórias. Recife: Bagaço, 2000.
- FANZINE OCUPAÇÃO CHICO SCIENCE. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/ocupacao_chico_science_ingles.
- FERREIRA, Joab. 30 anos de musicalidade afro no movimento mangubeat. Debate com os músicos realizados no Núcleo Afro da Prefeitura do Recife, realizado de novembro de 2023. Recife, 2023.
- FIGUEREDO, Publius Lentulus Santos. Reverbo: uma música pernambucana pós-2010 e o protagonismo da voz. Dissertação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2019.
- FRANÇA FILHO, Walter Ferreira de. Tradições compartilhadas: maracatus-nação e grupos percussivos na efervescência cultural de Pernambuco dos anos 1990. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2016.
- FREITAS, Lucas de. Manguê: Bit, Cena e Autoria. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013.
- GIRON, Luís Antônio. Com Chico Science, no Recife. Digestivo Cultural. Publicado em: 10/05/2010. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=356&titulo=Com_Chico_Science,_no_Recife
- GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Movimentos sociais negros em Pernambuco: memória(s) e história(s). Recife: Ed. UFPE, 2021.
- LINS, Mariana de Oliveira. APR 25: o design de cartaz das 25 edições do Festival Abril Pro Rock. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, 2018.
- LIRA, Paula de Vasconcelos. Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do ManguêBit. Dissertação. Pós-Graduação em Antropologia Cultural, Universidade Federal de Pernambuco, 2000.

- MABUSE, H.D. Lamento Negro. Blog H.D. Mabuse. 29 de ago. de 2023. Disponível em: <https://www.mabuse.art.br/post/lamento-negro>
- MANGUEBIT. Jura Capela (dir). Documentário, 101 min. Recife: Jura Filmes, 2021.
- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. Mangubeat - A cena, o Recife e o mundo. Curitiba: Appris, 2020.
- MONTARROYOS, Hugo. Devotos, 20 anos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- MONTEIRO, Daniele. Por um lugar na história: Lamento Negro comemora 30 anos. Recife: Folha de Pernambuco, 2017. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/por-um-lugar-na-historia-lamento-negro-comemora-30-anos/15656/>.
- NASCIMENTO, Emanuel Albuquerque. As Duas Podcast. Episódio 12 - Maia e Nekinho NK Cumbia. Apresentação de Nany Lima e Renata Hadacia. Youtube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U166pR9eu6c&t>
- NASCIMENTO, Francisco Gerardo Cavalcante do. "É hip hop na minha embolada": o salto espetacular do break ao mangue dos jovens Chico Vulgo e Jorge dü Peixe - Recife, 1984-1994. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2019.
- NETO, Moisés Monteiro de Melo. Manguetown : a representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e outros poetas do movimento mangue ("a cena recifense dos anos 90"). Dissertações de Mestrado - Linguística. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2004.
- NOMONI; Maia; RIBEIRO, Maureliano. 30 anos de musicalidade afro no movimento mangubeat. Debate com os músicos realizados no Núcleo Afro da Prefeitura do Recife, realizado de novembro de 2023. Recife, 2023.
- NOMONI, Maia. Conversa realizada com o músico no Nascedouro de Peixinhos em 23 de janeiro de 2023. Olinda, 2023.
- OLIVEIRA, Mavilson. 30 anos de musicalidade afro no movimento mangubeat. Debate com os músicos realizados no Núcleo Afro da Prefeitura do Recife, realizado de novembro de 2023. Recife, 2023.
- PÁCUA. 30 anos de musicalidade afro no movimento mangubeat. Debate com os músicos realizados no Núcleo Afro da Prefeitura do Recife, realizado de novembro de 2023. Recife, 2023.
- QUEIROZ, Martha Rosa Figueira. Onde cultura é política: movimento negro, afoxés e maracatus no carnaval do Recife (1979-1995). Tese. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, 2010.
- RIBEIRO, Getulio. Do tédio ao caos, do caos à lama: os primeiros capítulos da cena musical Mangue, Recife - 1980-1991. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2007.
- RIBEIRO, Maureliano. 30 anos de musicalidade afro no movimento mangubeat. Debate com os músicos realizados no Núcleo Afro da Prefeitura do Recife, realizado de novembro de 2023. Recife, 2023.
- SCIENCE, Chico. Entrevista Ao Programa Toda Música. 1996a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4BYbp7kHub4>.
- SCIENCE, Chico. Afrociberdelia. CD, 70 min. Rio de Janeiro: Chaos, 1996b.
- SCOTT, David. The Archaeology of Black Memory: an interview with Robert A. Hill. Small Axe, 5 march, 1999.
- SCOTT, David. Introduction: on the archaeologies of black memory. Antharium: A caribbean Studies Journal: V. 6, Issue 1, 2008.
- SILVA, Gláucia Peres da. Mangue: moderno, pós-moderno, global. Dissertação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- SILVA, Michelaine Machado Maciel da; DOURADO, Débora Coutinho Paschoal; LIRA, Raquel de Oliveira Santos. Resistência e Práticas Alternativas de Gestão: O Caso do Nascedouro de Peixinhos, In: VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2010.

SOUZA, Cláudio Morais de. “Da Lama ao Caos”: Diversidade, Diferença e Identidade Cultural na Cena Mangue do Recife. Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001.

TELES, José. Meteoro Chico. Recife: Bagaço, 1998.

TELES, José. Do Frevo ao Manguebeat. São Paulo: Ed. 34. 2000.

TELES, José. Da Lama ao Caos: que som é esse que vem de Pernambuco? São Paulo: Edições SESC, 2019.

TELES, José. Lamento Negro é esquecido nas comemorações dos 30 anos do Manguebeat. Recife: Teles Toques, 2022. Disponível em: <https://telestoque.wordpress.com/2022/09/24/lamento-negro-e-esquecido-nas-comemoracoes-dos-30-anos-do-manguebeat/>.

VICENTE, Ana Valéria. Maracatu Rural - O espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

VIVER. Morre Gira, um dos fundadores da Nação Zumbi. Recife: Diário de Pernambuco, 2017. Disponível em:

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/06/morre-gira-um-dos-fundadores-da-nacao-zumbi.html>

ZERO QUATRO, Fred. Caranguejos com cérebro. Recife, 1992.

Batuque de nação Ijexá: Uma proposta de adaptação para guitarra elétrica

André Luís Córdova Brasil
Universidade Federal do Rio de Janeiro
andrebrasilguitar@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda quatro modelos de adaptação de toques e rezas do Batuque do Rio Grande do Sul para a guitarra elétrica, a partir do estudo de elementos da tradição e da língua Yorùbá presentes nessa prática religiosa. Para isso, o autor se debruça sobre aspectos tonais da língua, dos quais são depreendidas claves, ou pequenos fragmentos rítmico-melódicos sobre os quais se estrutura a prática musical, utilizadas nas adaptações deste trabalho. Cada um dos quatro modelos explora diferentes abordagens de adaptação das claves para a guitarra, baseadas no ritmo, na variação das alturas e na possibilidade de sobreposição de duas claves, apresentando exemplos transcritos e detalhando cada um dos procedimentos. Este trabalho busca contribuir para o estudo da guitarra elétrica, cuja origem e sistematização são estadunidenses, a partir de uma perspectiva de elementos culturais afro-brasileiros, com a intenção de expandir o estudo deste instrumento a partir de perspectivas não hegemônicas.

Palavras-chave: Guitarra Elétrica. Ijexá. Batuque. Iorubá. Rio Grande do Sul

The electric guitar and the Ijexá nation of Rio Grande do Sul: a proposal for adapting percussion in the Afro-religious context for the electric guitar

Abstract: This paper presents four models of adaptation of toques and prayers from the Batuque of Rio Grande do Sul for the electric guitar, based on studying elements of tradition and the Yorùbá language present in this religious practice. To achieve this, the author examines the tonal aspects of the language, from which claves, or small rhythmic-melodic fragments that structure the musical practice, are derived and used in adaptations. Each of the four models explores different approaches to adapting the claves for the guitar, based on rhythm, pitch variation, and the possibility of overlapping two claves, presenting transcribed examples and detailing each procedure. This work aims to contribute to the study of the electric guitar, whose origin and systematization are North American, from a perspective of Afro-Brazilian cultural elements, intending to expand the study of this instrument from non-hegemonic perspectives.

Keywords: Electric Guitar. Ijexá. Batuque. Iorubá. Rio Grande do Sul (Brazil)

Introdução

Este artigo é um recorte da pesquisa, *A GUITARRA ELÉTRICA E A NAÇÃO IJEXÁ DO RIO GRANDE DO SUL: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica*¹ (GT-NAÇÃO IJEXÁ), que tem seu foco na investigação e adaptação dos toques² e rezas do batuque do Rio Grande do Sul para a guitarra elétrica sob perspectivas tonais da língua *Yorùbá*. Este recorte se atém, em um primeiro momento, à uma breve contextualização comparativa do Ijexá praticado na Bahia e no Rio Grande do Sul, observando o contexto histórico e aspecto desta prática. Em seguida, são abordados os conceitos utilizados para a elaboração das adaptações, sendo eles: a variação de três alturas tonais presente na língua *Yorùbá* e os conceitos de “clave”. E a partir destes, são realizadas as adaptações dos toques e das rezas para o agogô, considerando as três alturas utilizadas na língua *Yorùbá* e depreendendo os modelos de claves a serem utilizadas nas adaptações. Por fim, são apresentados quatro modelos de adaptações para a guitarra elétrica utilizando diferentes abordagens e uso de claves. A utilização de aspectos culturais, presentes na prática musical do Batuque do Rio Grande do Sul, bem como as características linguísticas da tradição *Yorùbá*, entoadas nas rezas e nos toques dos tambores desta prática religiosa, são empregados como uma forma das adaptações musicais estarem em diálogo com este complexo e elaborado conjunto de significações presentes nesta prática musical.

Como metodologia, a pesquisa realizada para a dissertação GT-NAÇÃO IJEXÁ, e para este recorte, entende que o principal método de ensino no contexto estudado é por meio da oralidade³, ou seja, sem suporte de escrita e transmitida oralmente em vivências práticas, e este método está presente na cultura tradicional brasileira em suas diversas manifestações. Deste modo, a principal fonte de estudo foram vivências com mestres, com o objetivo de observar e registrar as particularidades das performances da nação Ijexá do Rio Grande do Sul em seu contexto cultural e social, como manifestação religiosa afro-brasileira presente no Rio Grande do Sul. Entendo aqui como mestres, pessoas que além de detentoras de um determinado saber tradicional, são também pesquisadores, ampliando constantemente os seus conhecimentos assim como os pesquisadores acadêmicos, e principalmente assumem

¹ Disponível através do link <https://promus.musica.ufrj.br/pesquisa/andre-luis-cordova-brasil/> visitado em 20 de agosto de 2024.

² Toque, no contexto do Batuque, é o nome dado à forma ritmo-musical tocada pelos tambores e utilizada para o culto aos orixás. Entendemos que estão contidas neste termo um conjunto de informações que vão além da célula rítmica, incluindo também a sua função no ritual, orixá para o qual são utilizados e as falas da tradição *Yorùbá* contidas neles.

³ Oralidade - Tradição de transmissão de conhecimentos através da oralidade, pode ser definida como o testemunho transmitido verbalmente de geração em geração. (VANSINA, 2010)

a missão de serem transmissores deste conhecimento tradicional através do seu convívio com suas atividades. (CARVALHO, 2021)

O presente trabalho previu uma aproximação e convívio com dois mestres:

- Diih Neques - Ogã⁴ ou Alabê⁵ de Batuque, artista percussionista e educador musical na periferia. Diih atua como alabê profissional em casas que não possuem tamboreiro fixo, atividade que o fez acumular conhecimentos diversos sobre as particularidades religiosas de várias nações. Além do conhecimento nesta prática musical, Diih estudou alguns semestres de licenciatura em música no IPA Metodista, e em início de 2022, iniciou os estudos no curso de licenciatura em Música na UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina.
- *Ìdòwú Akínrúlí* - *Babalawô*⁶, produtor Cultural, músico e dançarino profissional nigeriano. Atua no Brasil principalmente como músico profissional e professor, sempre com foco na vivência como método de transmissão de valores da sua cultura através de oficinas, cursos e participação em congressos.

A relação do autor com os mestres que participaram da pesquisa antecede o desenvolvimento desta, criando um ambiente de troca fluida ao longo do tempo. Essa relação também facilitou um contato constante dos mestres com o material de estudo em desenvolvimento, permitindo que eles contribuíssem significativamente para a revisão das observações propostas.

Com *Ìdòwú Akínrúlí*, a relação iniciou-se em 2012, pouco tempo depois que o artista chegou a Porto Alegre e ao Brasil, através de aulas práticas de música e da participação nos grupos *Ìbéji*, *Osèètúrá* e *Fela in Motion*, todos coordenados por *Ìdòwú*. Através desses grupos, o autor teve a oportunidade de participar de vivências musicais, apresentações e gravações, atuando como músico e como produtor musical. A relação com Diih Neques, apesar de ser menos próxima antes da pesquisa, já existia através de grupos de músicos em comum com quem ambos tocavam e participavam dos mesmos eventos musicais, o que possibilitou a aproximação e o desenvolvimento da relação necessária para a pesquisa.

⁴ Ogã, ou Ogan, é o tamboreiro responsável por tocar durante a obrigação (ritual) religiosa. (NEQUES, 2022 Apud BRASIL, 2024) (TRINDADE, 2019)

⁵ Alabê é cargo maior do músico religioso, tem responsabilidades que vão além do tocar nos rituais como o Ogã pois também é responsável por conduzir a cerimônia. (NEQUES, 2022 Apud BRASIL, 2024) Também chamado de Ogan Alabê, considerado um Ogan responsável principalmente pelos tambores da casa de Candomblé, necessitando conhecer as questões ritualísticas de rezas, cantos e etiqueta do povo de santo. (TRINDADE, 2019) Na grafia Yorùbá é grafado Alágbe. (BENISTE, 2011)

⁶ Babalawô - Para a cultura Yorùbá, é sacerdote dedicado ao culto do *Ifá*, centro de filosofia e conhecimentos para sua cultura, guardião de conhecimentos e segredos da cultura Yorùbá e da tradição *ìṣṣẹ̀*. (AKÍN RÚLÍ, 2022 Apud BRASIL, 2024)

Do mesmo modo, a relação do autor com a religiosidade afro-brasileira se dá através da prática religiosa de seus familiares, principalmente durante a infância e início da adolescência, quando frequentou casas de Batuque de várias nações e de Umbanda. Essas vivências emergem através de lembranças durante a pesquisa, como uma reaproximação com toques e rezas que, de algum modo, já haviam sido ouvidas e vivenciadas.

As conversas e entrevistas com os mestres foram registradas em áudio e/ou vídeo, além do registro de um diário de campo. Esse material e sua análise formaram uma biblioteca para as reflexões, adaptações e sistematizações de estudos na guitarra, buscando observar o contexto dessas práticas musicais. Também foi realizada uma consulta bibliográfica de estudos que abordaram a religiosidade afro-brasileira e africana, assim como estudos com propostas de adaptações e elaborações pedagógicas nesse contexto.

Toque ou Nação

Primeiramente é importante diferenciar o contexto de prática do Ijexá presente no candomblé da Bahia e o presente no Batuque do Rio Grande do Sul, ambiente cultural estudado para que fossem elaboradas as adaptações musicais. Deste modo, é necessário observar que o contexto da herança musical afro é bastante amplo, rico e complexo no Brasil, tendo em vista a fusão das musicalidades de diferentes povos africanos trazidos no período da escravidão. A chamada cultura afro-brasileira, fruto dessa fusão, tem sua origem principalmente em dois grandes povos africanos: os Bantos e os Yorúbás. Segundo o pesquisador Nei Lopes, os Bantos têm a sua contribuição musical mais audível no samba, e os Yorúbás, na música religiosa afro-brasileira e suas derivações (LOPES, 2005 apud Costa, 2017). O ritmo tradicional *Ìjèṣá*, conhecido no Brasil como Ijexá, tem sua origem na cidade de *Ilèṣà*, que fica no estado Nigeriano de *Ọ̀ṣun*, em uma região onde se encontra o rio *Ọ̀ṣun*, ou Oxum (IKEDA, 2016), razão pela qual esse ritmo é comumente associado a orixá Oxum.

O Ijexá, presente nos cultos afro-religiosos principalmente no candomblé, foi transposto para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi, fundado em 1949 (IKEDA, 2016 p. 23).

Para *Ìdòwú Akínrúlí*, o *Ìjèṣá* "é um povo" (...) "não tem como falar do *Ìjèṣá* sem falar do povo *Yorùbá*" (AKÍN RÚLÍ, 2022 Apud BRASIL, 2024). Segundo a mitologia *Yorùbá*, relatada através desta entrevista, seu povo foi o primeiro a povoar a terra, e *Olódumarè*, considerado o seu deus maior, enviou *Odùduwà* para a terra, uma das divindades criadas por *Olódumarè*, para ter vários filhos e assim povoarem a terra com a humanidade. Cada um de seus filhos

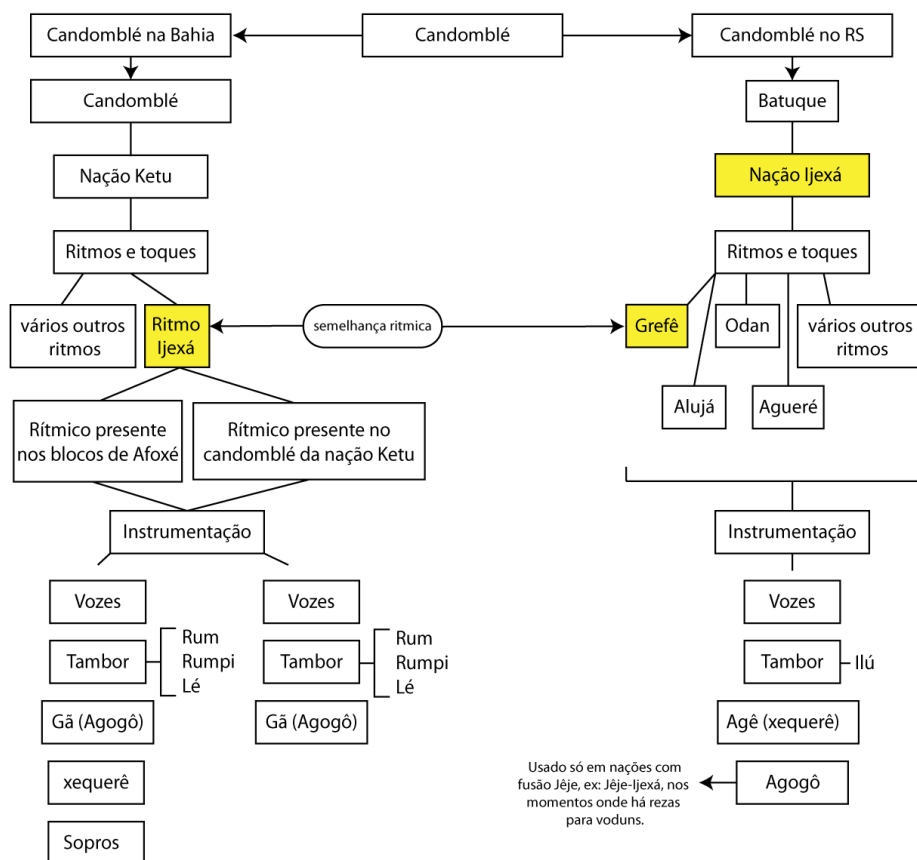
criou reinos e aldeias, e dentre estes está o povo chamado *Ijèsá*. (AKÍNÚLÍ, 2022 Apud BRASIL, 2024).

Para a prática do candomblé, o Ijexá é um toque, ou seja, uma forma ritmo-musical utilizada para o culto. Cardoso, em sua tese, onde discorre sobre as músicas do candomblé de nação Ketu, trata o Ijexá como um toque, mas também observa que alguns autores citam o Ijexá como uma religião ou nação do candomblé, acrescentando que a sua prática não é encontrada hoje em dia na Bahia (CARDOSO, 2006).

Dih Neques, considera que o Ijexá é o culto aos orixás presente no Rio Grande do Sul, não que este seja a única forma deste culto presente no estado, mas atribuindo o status de algo além de um ritmo, pois como uma “nação” possui um grande conjunto de elementos próprios contido em sua prática.

Na Figura 6, podemos observar alguns aspectos sintetizados da comparação entre os dois estados e mostrando o Ijexá como um ritmo da nação Ketu no candomblé da Bahia e como uma nação no Batuque do Rio Grande do Sul.

Figura 1: Quadro demonstrativo com a comparação entre o Ijexá praticado na Bahia como ritmo e o Ijexá praticado no Rio Grande do Sul como nação.



Fonte: (BRASIL, 2024 p. 36)

Batuque de Nação Ijexá

Língua *Yorùbá*

Assim como no candomblé, na prática ritualística do Batuque, as rezas e os toques dos tambores estão profundamente ligados a tradição *Yorùbá*. Na pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ (*A GUITARRA ELÉTRICA E A NAÇÃO IJEXÁ DO RIO GRANDE DO SUL: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica*), *Ìdòwú Akínrúlí* relata durante entrevistas que, além das rezas entoadas em *Yorùbá*, os tambores também utilizam as mesmas características de variação de alturas presentes na sua língua tonal⁷ e, assim, comunicam um complexo conjunto de informações que completam o seu sentido musical ritualístico. (BRASIL, 2024)

Conforme Diih Neques e *Ìdòwú Akínrúlí*, para a mesma pesquisa GT-NAÇÃO IJEXÁ, mesmo sendo todo o ritual entoado na língua *Yorùbá*, incluindo: o nome dos ritos, toques e rezas, ainda é pequeno o número de praticantes que entende e pratica a língua *Yorùbá* dentro dos terreiros de Batuque, característica que vem modificando aspectos da língua tradicional utilizada. Mesmo este trabalho não tendo o objetivo de se ater aos desdobramentos da modificação da língua no ambiente religioso, é importante salientar que, para Diih Neques e *Ìdòwú Akínrúlí*, o desconhecimento da língua tradicional não interfere na prática da fé. (BRASIL, 2024) Quanto a prática musical do batuque utilizada para as análises e adaptações neste trabalho, foram considerados os estudos a partir da performance e ensino desenvolvido com o Alabe Diih Neques presentes na dissertação GT-NAÇÃO IJEXÁ, sem uma preocupação com aspectos essencialistas de pureza, entendendo estar situado no núcleo de prática deste músico e em uma perspectiva afro-brasileira do Rio Grande do Sul.

Na cultura *Yorùbá*, os mestres tamboreiros, chamados de *Ayàn*, podem se comunicar utilizando as variações de alturas presentes na fala, porém, nos instrumentos de percussão. Desse modo, a música tradicional *Yorùbá* é também um processo de comunicação, fala através destes instrumentos. Acreditamos que tais informações linguísticas ainda estão preservadas e sendo praticadas, com maior ou menor medida de interferência do tempo, nos toques e nas rezas tradicionais das religiões de matriz africana. (BRASIL, 2024) Para Leite, os terreiros de candomblé “são grandes universidades de produção e conservação da música negra” (LEITE, 2017b, p. 40). Conforme demonstra *Ìdòwú Akínrúlí* na pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ, na origem da tradição *Yorùbá*, cada toque comunica uma história

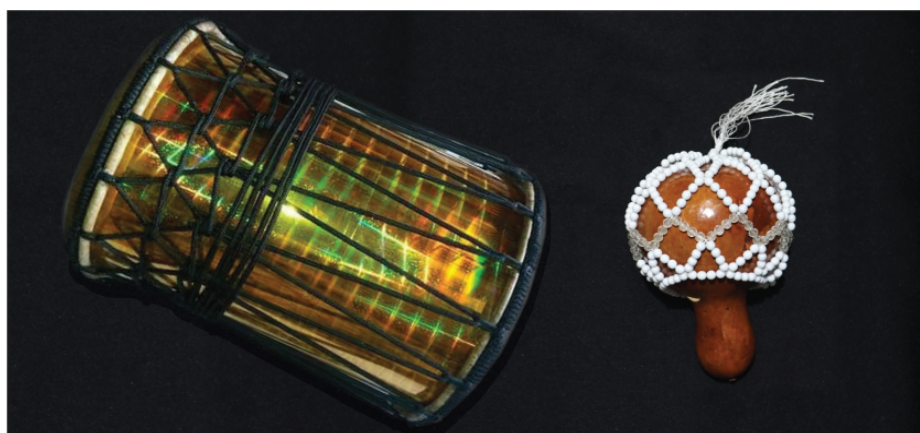
⁷ Língua tonal se refere a línguas que não consideram apenas o som de cada palavra, mas também o tom, ou altura tonal, para atribuir um sentido específico. (NAPOLEÃO, 2011)

tradicional de seu povo e, portanto, o terreiro conserva não apenas a música negra mas também a história deste povo contada através dos toques dos tambores, ainda que muitas vezes não se possa decodificar o que está sendo transmitido por um desconhecimento da língua originária tradicional, ou pela sua modificação através do tempo e da transmissão deste conhecimento por pessoas não falantes nativos da língua. (AKÍNURÚLÍ, 2022 Apud BRASIL, 2024)

Instrumentação

A instrumentação utilizada no batuque é um tambor bi-membranofone, chamado de Ilú, e uma pequena cabaça com uma rede de contas, chamada de agê. Diferente do candomblé baiano, os tambores não tocam células diferentes quando há conjunto, todos se somam tocando o mesmo toque.

Figura 2: Instrumentos presentes no batuque do Rio Grande do Sul. Tambor Ilú e Agê.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 32)

Segundo Diih Neques, no Batuque de nação Ijexá do Rio Grande do Sul não é comum o uso de agogô, estes são utilizados apenas em Nações Jêje-Ijexá, quando há uma fusão entre as duas práticas e são entoadas rezas tradicionais para Voduns⁸. (NEQUES, 2022 Apud BRASIL, 2024)

A música no ritual do Batuque é organizada na ordem do culto dos 12 orixás que, a depender da nação possui variações na sua disposição, toques, rezas e nomes dados às divindades. Cada orixá possui um grande número de rezas que são cantadas sobre toques específicos e utilizadas durante a prática religiosa para se comunicar com os orixás, atraindo a sua energia para o culto (NEQUES, 2022 Apud BRASIL, 2024), gerando um grande conjunto de células rítmico-melódicas contendo informações de grande riqueza e complexidade cultural.

⁸ Nome das entidades espirituais cultuadas pela nação Jêje.

Ao considerarmos uma possibilidade de análise desta prática com o intuito de gerar conhecimento para o campo da música, acreditamos que seja fundamental uma perspectiva que leve em consideração os aspectos de como esta música é pensada e criada. Neste sentido, e considerando a sua origem na tradição *Yorùbá*, as alturas presentes nas falas dos toques são centrais, bem como, o tratamento destes conjuntos rítmicos-melódicos, com o mesmo status que se atribuiria a um texto onde o conjunto de variações de alturas são fundamentais para a diferenciação de seus verbetes.

Ainda que as adaptações para a guitarra elétrica estejam também alicerçadas em aspectos da prática musical ocidental como: a escrita, uso de compassos e análises métricas que não são originárias destas práticas, acreditamos que, ao considerar os aspectos linguísticos e culturais, tão caros para essa cultura, estamos dialogando com a busca por uma forma de propor um olhar mais afrocentrado e culturalmente atento aos aspectos que compõem esta prática, possibilitando emergir uma elaboração com uma perspectiva menos eurocentrica para este trabalho.

Clave e Clave Consciente

Para Letieres Leite "toda música derivada da música africana é regida por uma partícula rítmica própria chamada clave" (PEREIRA & KONOPLEVA, 2018, p. 2), e esta, serve de guia para a rítmica de todos os demais instrumentos. Meneses descreve que, as claves "são curtos padrões rítmicos que podem estar materializados através de um instrumento ou como uma recorrente superfície rítmica"⁹ (MENESES, 2014, p. 146) e que, em ambos os casos, estão presentes e conscientes em cada músico durante a prática "informando e restringindo os padrões dos instrumentos, frases melódicas, improvisos rítmicos"¹⁰ (MENESES, 2014, p. 146). A esta característica de estar consciente do uso da uma clave e qual está sendo utilizada, Leite atribui o termo "clave consciente", sendo que esta consciência auxilia na prática das músicas que derivam da matriz africana por sua importância estrutural nesta música. (LEITE L. , 2017b, pp. 21, 24, 28, 46) Conforme *Ìdòwú Akínrúlí* relatou a pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ, o povo *Yorùbá* não utiliza o termo "Clave", mas sim o termo *agogo* ou *ago ilù*, e observa que "ago", que quer dizer tempo, no contexto musical é o tempo que rege a música. A clave, ou *agogo*, é frequentemente executada pelo instrumento mais agudo do conjunto como um sino (agogô ou Gã) ou um tambor com afinação mais aguda.

⁹ Texto original, "Timelines are short patterns that may be materialized by an instrument as a recurrent surface rhythm".

¹⁰ Texto original, "informing and constraining instrument patterns, melodic phrases, improvised rhythms".

Assim com os demais instrumentos, o *agogo* também fala, e estas falas têm relação direta com a religiosidade *Yorùbá* e com o *Ifá*, que é considerado o centro de conhecimento em sua cultura. Assim, todos os ritmos tradicionais são falas, citações sagradas dos *ìtàn* presentes nas células rítmicas e melódicas dos instrumentos. Desse modo, o *agogo*, ou as claves como chamamos, são as combinações de várias palavras presentes nos *Odù*. (BRASIL, 2024)

Segundo o dicionário de *Yorùbá*, de José Beniste, a tradução de *Ìtàn* é história, e *Odù* é um “conjunto de signos do sistema do *Ifá* que revela histórias em forma de poemas” (BENISTE, 2011, p. 558). Para *Ìdòwú Akínrúlí*, a tradução dos termos não é suficiente para compreendê-los pois não contemplam a complexidade e a importância do que estes elementos representam para o seu povo e para o *Ifá*. Entende que estes elementos são parte do centro de conhecimento do povo *Yorùbá*, do qual descende toda língua *Yorùbá* e a cultura do seu povo. (BRASIL, 2024)

Para Leite, a clave traz informações sobre o grupo étnico de onde se originou, sendo um DNA que traz consigo um conjunto de informações étnicas e históricas (LEITE L. , 2017a), o que vai ao encontro da importância relatado por *Ìdòwú Akínrúlí*. (BRASIL, 2024)

Há também a perspectiva de Peñalosa que considera *Clave* como uma palavra de origem hispânica que significa “chave” ou “código” (PEÑALOSA, 2012, p. 14), frequentemente associado ao estudo rítmico da música cubana (HERNANDEZ, 2000) (PEÑALOSA, 2012) (LEITE L. , 2017b), e adotado por músicos de todo o mundo todo como sinônimo de “desenho rítmico mínimo” (LEITE L. , 2017b, p. 14). Leite adota esta nomenclatura em seus estudos justificando que o Brasil não possui um termo próprio que designe estes padrões rítmicos. (LEITE L. , 2017a)

As adaptações realizadas neste trabalho, estão baseadas na identificação das Claves presentes nos toques e nas rezas, através da análise das divisões rítmicas e variações de alturas e as suas recorrências. Com esta análise são feitas adaptações para o agogô em 3 alturas, equivalentes as alturas utilizadas pela fala na língua *Yorùbá*, de modo a fixar estes fragmentos rítmico-melódicos, considerando cada um deles como uma Clave, e a partir destes adaptá-los para a guitarra.

É importante mencionar que, mesmo tendo sido considerado a perspectiva tonal da língua *Yorùbá*, e feito um estudo preliminar para compreensão básica do sistema de alturas presente nesta língua, entendemos que uma compreensão mais avançada da língua pode trazer maior profundidade as possibilidades de adaptação destes estudos no futuro.

As Clave no Batuque do Rio Grande do Sul

No Batuque do Rio Grande do Sul de nação Ijexá, por não ser utilizado o agogô, também não existe a ocorrência do seu uso como referência estruturante conforme foi relatado por *Ìdòwú Akínrúlí* e presente nas práticas do candomblé e de outras nações do Batuque. Também não há o uso de outros tambores com um som mais agudo para cumprir este papel, tendo em vista que só é utilizado o tambor Ilú. Para Diih Neques a referência rítmica no Batuque, ou, o que se entende como elemento clave estrutural na prática e em cada toque, são os sons graves do tambor Ilú. Observa também a relação dos ataques graves dos toques com o ritual, a dança dos praticantes e a movimentação da dança dos orixás. (BRASIL, 2024)

Nesta prática o Ilú é responsável por executar o toque que é composto então por sons graves, considerados estruturais ou a “clave” principal do toque, demais sons nas alturas médias e agudas que podem ser considerados como parte da clave secundária da clave e algumas variações improvisadas frequentemente chamadas de “quebradas” ou “redobres” entre os alabês. Assim, é como se o Ilú tivesse englobado vários papéis em um único instrumento por ser o único tambor neste contexto de prática musical. (BRASIL, 2024)

Apesar de sua importância ritualística, o papel musical do Agê no Batuque de nação Ijexá possui menos variações rítmicas, frequentemente responsável por executar um pulso constante. O consideramos, para este trabalho, como um elemento importante para a construção da sonoridade da textura musical, mas secundário como material para a construção de claves e adaptações rítmicas para a guitarra.

Processo de estudo e adaptação

Após o estudo e transcrição dos toques e rezas, são feitas análises das transcrições com base em critérios rítmicos e melódicos, observando as características tonais da língua *Yorùbá*.

Aspectos da língua *Yorùbá* utilizados nas adaptações

A língua tonal *Yorùbá* é composta por sons que utilizam três alturas para diferenciar cada sílaba, podendo ser identificadas como alturas musicais, assim como também são identificadas pelos nomes Dó, Ré, Mi. (BENISTE, 2011). Beniste não aborda informações relacionadas às alturas das sílabas com as frequências musicais medidas em Hertz, apenas a sua diferenciação em alturas de grave, médio e agudo. Conforme pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ, a identificação, dó-ré-mi, não tem ligação com uma nota exata ou os intervalos que seriam considerados em uma prática da música ocidental. O intervalo aproximadamente percebido entre as alturas na língua falada é: Dó = 1 ou fundamental de

referência, Ré = 3M e Mi = 5J, podendo a fundamental ser entoada em qualquer altura confortável para o falante desde que mantenha a relação intervalar entre elas. (BRASIL, 2024) Há também uma codificação gráfica utilizada para a escrita das alturas utilizando acentos. No quadro abaixo, é possível observar estas informações reunidas e a equivalência entre elas:

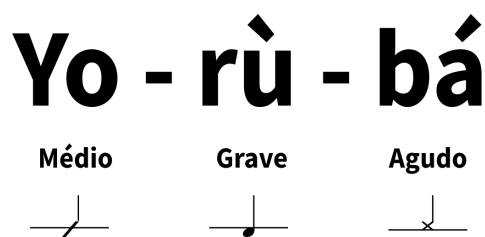
Quadro 1: Quadro sobre a língua *Yorùbá* e a diferenciação de alturas, relação com intervalos musicais.

ALTURA	NOME ENSINADO	INTERVALO PERCEBIDO	SÍMBOLO UTILIZADO NA ESCRITA TRADICIONAL
grave	Dó	1	acento grave = `
médio	Ré	3M	sem acento = a
agudo	Mi	5J	acento agudo = ´

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 84)

Desse modo, a palavra “*Yorùbá*”, por exemplo, possui três alturas de sons: Yo = nota intermediária (3M), Rù = nota grave (1 ou fundamental) e Bá = nota aguda (5J). Estas alturas estão também relacionadas com as alturas dos sons do tambor Ilú. Na Figura 3, abaixo, podemos observar a representação das alturas utilizada nas transcrições do tambor Ilú, demonstrando a relação dos toques com as palavras da língua.

Figura 3: Figura demonstrando a relação das alturas da palavra *Yorùbá* com os sons dos tambores.



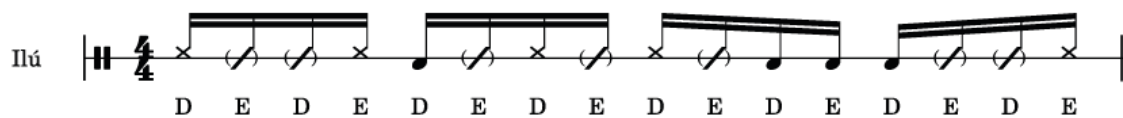
Fonte: (BRASIL, 2024, p. 84)

Transcrição e adaptação para agogô

Na Figura 4, é possível observar a transcrição do toque Aré, no tambor Ilú, como é utilizado em muitos terreiros de Batuque. Esta transcrição contém um conjunto de informações, sendo: Informações relacionadas ao ritmo, utilizando a escrita tradicional ocidental; alturas conforme dispostas na Figura 3, onde a partir desta podemos observar uma possível relação com a fala deste toque; informações relacionadas com a forma como as mãos se alternam na prática, grafadas abaixo de cada nota com D, para mão direita, e E, para mão esquerda; e por fim

algumas notas entre parênteses representando o uso de notas fantasmas¹¹ utilizadas para preenchimento.

Figura 4: Transcrição do instrumento Ilú no ritmo Aré disponível para audição no link <https://bit.ly/arecompleto>.

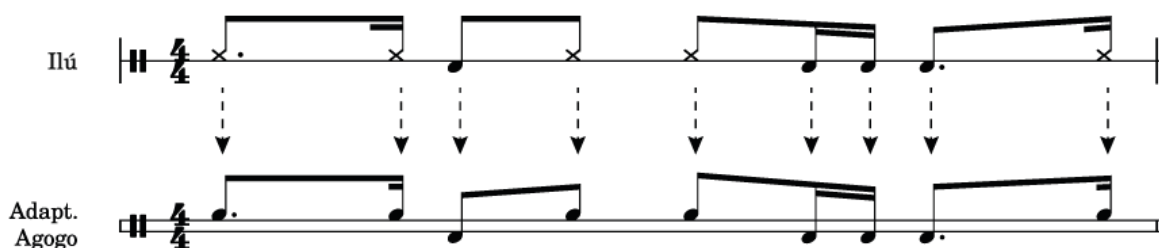


Fonte: (BRASIL, 2024, p. 85)

Conforme demonstra a pesquisa anterior, as notas fantasma não são considerados por Diih Neques como principais para o reconhecimento do toque, e é com base nesta diferenciação entre notas principais e fantasmas que são separadas as notas utilizadas para a adaptação do toque para o agogô, mantendo as alturas e priorizando apenas os ataques que tornam este ritmo reconhecível, buscando chegar a sua mínima unidade rítmica, ou seja, uma Clave. Apesar das notas fantasmas de preenchimento serem irrelevantes e retiradas para a adaptação dos toques em clave, são muito úteis para a análise das subdivisões internas dos toques, aspectos que podem ser observados na pesquisa completa.

Abaixo, na Figura 5, vemos a adaptação do toque Aré para o agogô, a partir de uma correspondência direta das alturas do Ilú após a retirada das notas fantasmas.

Figura 5: Adaptação do Ilú, apenas com os seus principais ataques para o agogô.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 85)

Conforme demonstra a pesquisa anterior, GT-NAÇÃO IJEXÁ, é possível perseguir o significado dos toques como falas da tradição Yorùbá. Na Figura 6, *Ìdòwú Akínrúlí* fez uma decodificação do toque Aré. Observamos que devido ao afastamento da língua original, podem haver discrepâncias e alterações nas palavras, com exemplo neste toque, algumas as notas agudas e graves não corresponderiam a fala identificada por *Ìdòwú Akínrúlí*. Não temos como saber de que modo ocorreu esta alteração e como estas notas foram acrescentadas,

¹¹ Notas Fantasma são ataques sutis de expressão, muitas vezes quase imperceptíveis, que adicionam sotaque entre os ataques principais de cada toque utilizadas como preenchimento da execução entre os ataques principais.

mas podemos imaginar a prática deste toque se modificando ao longo do tempo e ainda a possibilidade de derivar de uma prática com vários instrumentos, como no candomblé, e a sua gradativa incorporação ao Ilú quando tocado sozinho. Também podemos observar que as 3 notas ao final do pulso 3 e início do pulso 4, consideradas graves para Diih Neques, são interpretadas como notas intermediárias por *Ìdòwú*. Mesmo com as alterações, o desenho melódico com a alternâncias de notas mais ao grave e notas mais ao agudo, se mantém mesmo com as diferenças.

Figura 6: Comparativo da adaptação do tambor Ilú sob os aspectos da língua *Yorùbá*.

Adapt.
Agogo

Ó'n - jó - ló - mí a - ge - re

Mi	Mi	Mi	Mi	Ré	Ré	Ré
5J	5J	5J	5J	3M	3M	3M

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 86)

O toque é a estrutura sobre a qual todo o resto da textura musical é tocada no batuque, e desse modo, a clave gerada a partir do toque é considerada neste trabalho como **Clave Principal**. As rezas são submetidas ao mesmo método utilizado para a análise e adaptação dos toques, gerando por sua vez claves que serão sobrepostas as dos toques, consideradas, portanto, como **Claves Secundárias**.

Para a adaptação das rezas, devemos partir do pressuposto que as melodias utilizadas nas rezas utilizadas no Batuque ainda conservam as suas características tonais da língua *Yorùbá* e, desse modo, observar o desenho melódico contido nelas com base na variação de alturas características da língua. Conforme demonstrado na pesquisa anterior do autor, *Ìdòwú Akínrúlí*, afirma que a variação de alturas das palavras se mantém como prioridade mesmo na construção das melodias musicais para que seja possível expressar o seu significado, e mesmo havendo modificação nas distâncias intervalares que podem ser maiores ou menores que F, 3M e 5J apresentado no modelo recorrente da fala, a melodia musical mantém a direcionalidade dos saltos melódicos da fala. (BRASIL, 2024)

O passo inicial para as adaptações das rezas em Claves é a separação da melodia em palavras ou pequenas frases, para seja possível estabelecer uma altura como ponto central, ou altura intermediária para as análises e adaptações, e identificar desta forma as notas mais agudas e mais graves que este ponto. Na Figura 7, contendo a transcrição da Reza 1 de Bará, pode-se observar a separação em quatro frases: A, B, C e D, e a análise de alturas a partir do estabelecimento do ponto central, nas notas verdes, e as respectivas variações de agudos

em vermelho e graves em azul. Também pode ser observado a correspondência direta destas na adaptação do agogô. Elementos da melodia que são considerados expressão vocal como portamentos e melismas na mesma sílaba são ignorados assim como as notas fantasmas do Ilú, entendendo-os como não sendo essenciais à construção melódica das palavras.

Figura 7: Adaptação da Reza 1 de Bará para o agogô a partir da perspectiva tonal da língua Yorùbá.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 88)

Conforme demonstrado na pesquisa anterior do autor, as adaptações para o agogô a partir das alturas observadas na língua Yorùbá, se mostraram capazes de preservar as características dos toques e das rezas a ponto de serem reconhecidas por Diih Neques apenas tocadas pelo agogô, atendendo a um dos objetivos do trabalho que foi produzir os estudos e as adaptações para a guitarra a partir de elementos que mantivessem algum vínculo com as tradições da prática do Batuque e da sua raízes na ancestralidade Yorùbá.

Decupagem das claves

É o processo de separação das adaptações em partes menores para ser estudado e adaptado para a guitarra onde cada parte separada pode ser tratada como um material independente, adaptado de forma criativa e utilizada para sobreposição das demais.

As adaptações dos toques para o agogô, consideradas como **Claves Principais**, são decupadas em notas graves, que segundo Diih Neques é referência para o reconhecimento dos toques no Batuque do Rio Grande do Sul (BRASIL, 2024), e o agrupamento em notas médias e agudas. A Figura 8, demonstra esse processo com a Clave do Toque Aré:

- a) Voz Inferior da Clave - Apenas sons graves dos toques.
- b) Voz Superior da Clave - Apenas sons agudos e intermediários.

Figura 8: Decupagem da Clave Principal do toque Aré.

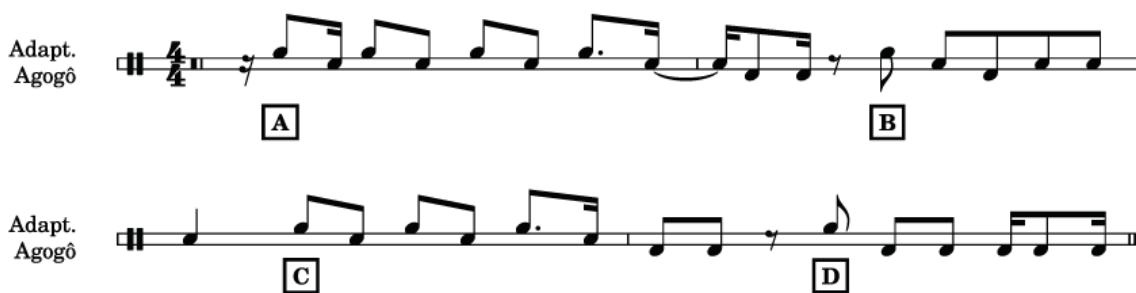


Fonte: (BRASIL, 2024, p. 90)

As adaptações das rezas, ou **Claves Secundárias**, são decupadas observando os critérios descritos abaixo:

- a) Separação em frases conforme sua semelhança musical, ou seja, sua variação rítmica e melódica. Conforme demonstra a Figura 9, a Reza 1 está separada em quatro frases A, B, C e D a partir das suas semelhanças melódicas e rítmicas;

Figura 9: Separação adaptação da reza 1 separada em frases A, B, C e D.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 91)

- b) Voz Inferior da Clave – Apenas sons graves. Esta separação é menos importante do que a clave inferior dos toques, tendo em vista que as rezas não estruturam a textura musical.
- c) Voz Superior da Clave – Apenas sons agudos e intermediários. Contendo todo o material que não é grave da reza.

Figura 10: Decupagem da Clave da Reza 1 em claves superior e inferior conforme os itens b e c.

- d) Separação em fragmentos para utilizar como motivos rítmicos e/ou melódicos. Conforme Figura 11, é possível observar uma possibilidade de aplicação de fragmentos da frase “A” da Clave da Reza 1, utilizado como um motivo rítmico e melódico que se repete, sobrepostos a Clave Principal, Clave do Toque Aré. Para comparação, a Clave da Reza 1 completa pode ser na Figura 9.

Figura 11: Separação da adaptação da reza 1 em fragmentos menores para utilização sobre a Clave Principal.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 91)

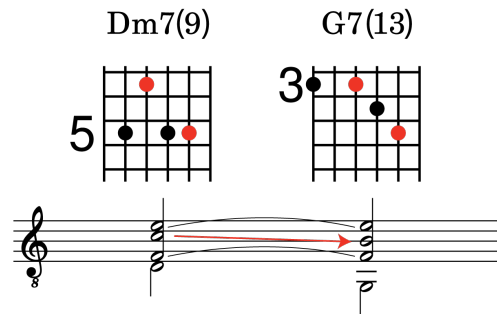
Adaptações para a guitarra

As adaptações para a guitarra elétrica foram baseadas em 4 modelos de uso de acordo com o seu desenho melódico e a sua rítmica, a distinção no uso de Voz Superior e Voz Inferior das Claves e a sobreposição de duas claves. Estes modelos foram aplicados de modo estrito, como forma de validação do procedimento, mas acreditamos que, em um cenário de aplicação prática, a manipulação criativa a partir dos modelos pode ser feita.

Para fins didáticos, utilizamos a mesma harmonia de “iim7” e “V7” para todos os exemplos por sua grande incidência na música popular brasileira e no estudo da guitarra jazzística. Vale

ressaltar que nada impede que a adaptação seja utilizada em outras harmonias, mas por não fazer parte do escopo desta pesquisa, escolhemos um movimento harmônico comum. Utilizamos extensões¹² nos exemplos como uma escolha estética e para facilitar a execução da movimentação harmônica no braço do instrumento, tendo em vista que parte das notas se mantém na mudança do acorde. Por exemplo:

Figura 12: Demonstração do uso de acordes e extensões na guitarra.



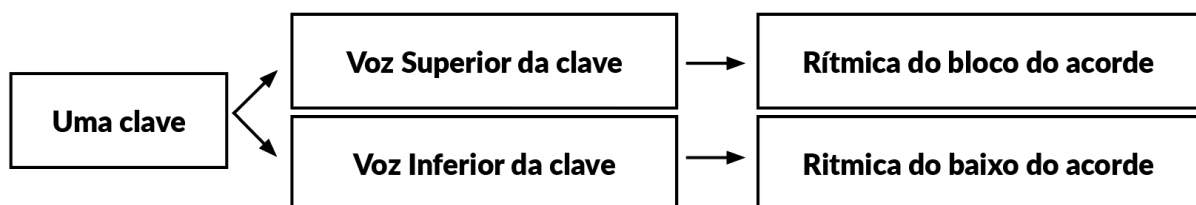
Fonte: (BRASIL, 2024, p. 93)

É muito importante ressaltar que a intenção das adaptações não é de emular o som da percussão na guitarra, mas utilizar os conhecimentos presentes nesta prática percussiva para ampliar o estudo da guitarra e estimular a criação de conhecimentos a partir de elementos afro-brasileiros.

1. Modelo A

Este modelo utiliza apenas uma clave, seja ela completa ou um fragmento dela conforme demonstrado na Figura 11. A voz superior da clave é utilizada como rítmica na condução dos acordes em bloco, enquanto a rítmica da voz inferior é utilizada no baixo do acorde.

Figura 13: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação A



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 139)

¹² Uso de quaisquer notas adicionadas além das tétrades dos acordes.



O vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo pode ser acessado através do link <https://youtu.be/Em0b-tzd0p0> ou do QR Code.

Vamos utilizar como exemplo a adaptação da clave do toque Aré. Abaixo, na Figura 14, podemos ver a clave e a sua separação em vozes, superior e inferior, assim como também foi demonstrado na Figura 8.

Figura 14: Clave Aré utilizada no exemplo de adaptação Modelo A.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 140)

Abaixo na Figura 15, vemos a transcrição da adaptação apresentado no vídeo conforme o MODELO A. Este modelo utiliza apenas a rítmica da clave, e a divide as vozes superior e inferior entre o bloco e o baixo do acorde.

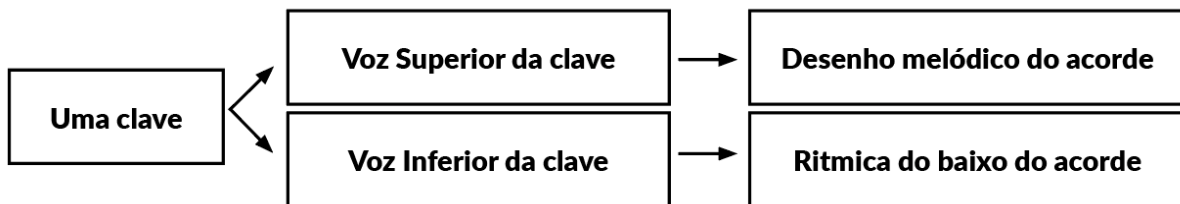
Figura 15: Exercício 5 do e-book, demonstrando uma adaptação do modelo A.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 140)

2. Modelo B

Este modelo de adaptação também utiliza apenas uma clave, seja ela completa ou um fragmento. Neste modelo utilizamos o desenho melódico presente na alternância das notas agudas e médias da voz superior da clave como movimentação da nota mais aguda dos blocos dos acordes, ou seja, a movimentação da ponta do bloco, enquanto a rítmica da voz inferior é utilizada no baixo do acorde.

Figura 16: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação B.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 141)



O vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo pode ser acessado através do link

<https://youtu.be/UI1ebtKwTc8> ou do QR Code.

Além dos procedimentos descritos como próprios do modelo B, também fazemos o preenchimento do bloco do acorde com notas da téttrade ou extensões dos acordes que estão entre a nota da ponta do bloco e o baixo do acorde. Esse preenchimento segue dois critérios que buscam a manutenção do desenho melódico presente nas claves:

1. A nota de preenchimento não pode ultrapassar a região correspondente à altura (grave, médio ou agudo) que está sendo representada da clave. Sendo assim, se estamos representando a nota intermediária, não podemos preencher o bloco com notas mais aguda que a nota utilizada como intermediária. O mesmo critério deve ser seguido para as notas agudas e graves.
2. Não devemos utilizar o baixo dos acordes como preenchimento das vozes intermediária e aguda, sendo baixo tocado apenas para representar as notas graves

da clave, e seus preenchimentos não devem ultrapassar a altura da nota estabelecida como intermediária, para não ser confundido como uma nota intermediária.

Vamos utilizar como exemplo a Clave da Reza 4. Abaixo, podemos observar esta clave adaptada para o agogô, conforme demonstrada no vídeo.

Figura 17: Clave Reza 4 utilizada para exemplificar o Modelo de adaptação B.

The musical score for Figure 17 is in 4/4 time. The top staff, labeled 'Voz Alabê', contains two identical melodic phrases, each marked with a box labeled 'A'. The bottom staff, labeled 'Voz Coro', contains a single melodic phrase marked with a box labeled 'B'. The key signature is one flat (B-flat).

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 142)

A transcrição acima demonstra que a Clave Reza 4 possui um padrão melódico que varia entre as três alturas do agogô. Ao adaptarmos essa clave para a guitarra, vamos buscar preservar o desenho melódico de alternância entre notas graves, médias e agudas. Para este procedimento não é necessário respeitar as distâncias intervalares presentes na clave, mas sim o desenho melódico com o estabelecimento de uma nota central e a alternância de notas acima, representando as notas agudas da clave, e abaixo, representando as notas graves da clave. Abaixo, na Figura 18, você pode ver a adaptação com apenas as notas que estão na ponta do bloco do acorde representando esta alternância em três alturas preservando o movimento melódico presente na clave.

Figura 18: Adaptação da Clave Reza 4, mostrando apenas das notas da ponta do acorde e o baixo, representando a variação melódica da clave em três alturas.

The musical score for Figure 18 is in 4/4 time. The top staff, labeled 'Adapt. Agogô', contains two identical melodic phrases, each marked with a box labeled 'A'. The middle staff, labeled 'Adapt. Guitarra', contains a single melodic phrase marked with a box labeled 'B'. The score includes guitar tablature and chord symbols G7(9), Dm7(11), and G7(9). The key signature is one flat (B-flat).

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 142)

A próxima figura mostra a adaptação em conjunto com as notas utilizadas para os preenchimentos dos blocos respeitando os critérios estabelecidos e preservando ainda o reconhecimento do desenho melódico da clave.

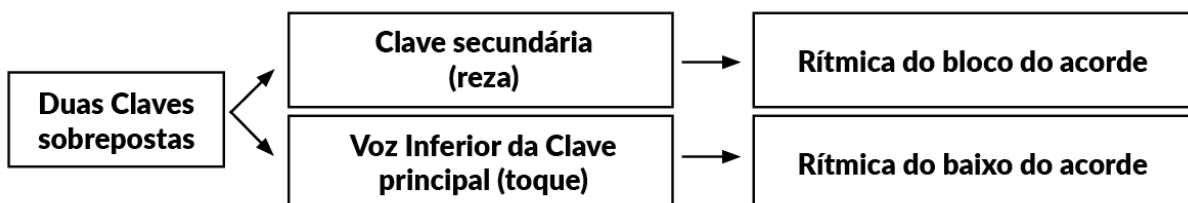
Figura 19: Adaptação da Clave Reza 4, através do Modelo B e com o preenchimento dos acordes.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 143)

3. Modelo C

Este modelo de adaptação utiliza a sobreposição da voz inferior da Clave do Toque Aré, considerada a clave principal pois é sobre a qual as rezas são cantadas, e uma Clave Secundária, derivada de uma das rezas. A Voz Inferior da Clave Aré, conforme demonstrada na Figura 14, é utilizada na rítmica do baixo dos acordes e o ritmo da Clave secundária é utilizado para os blocos dos acordes. Assim como os demais modelos, pode ser utilizada a Clave secundária ou um fragmento dela.

Figura 20: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação C.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 144)



O vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo pode ser acessado através do link https://youtu.be/Hf87H_F10jE ou do QR Code.

Para a adaptação do ritmo dos blocos dos acordes, utilizaremos parte a clave da Reza 3 demonstrada na Figura 21. Nesta figura a clave já está adaptada para o agogô e dividida em quatro frases, conforme os critérios de decupagem.

Figura 21: Clave Reza 3 adaptada para agogô e separada em frases.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Alabê' and the bottom staff is labeled 'Coro'. Both are in 4/4 time. The 'Alabê' staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. A box labeled 'A' is placed above the first note. The 'Coro' staff contains a similar melodic line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. A box labeled 'B' is placed above the first note. The notation is divided into four phrases by vertical bar lines.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 144)

Utilizaremos apenas as frases A e B em ostinato, e também será subtraída a última nota da frase B. Abaixo você pode ver apenas as duas frases conforme serão utilizadas.

Figura 22: Apenas frases A e B da Clave Reza 3 em loop e com a supressão da última nota da frase B.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 145)

Abaixo podemos observar a adaptação para a guitarra.

Figura 23: Exemplo de adaptação estrita seguindo o Modelo C.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 145)

Neste exemplo, a rítmica do bloco e do baixo entre as duas Claves se sobrepõem em alguns momentos. Podemos utilizar a adaptação de maneira estrita, conforme demonstra a Figura 23, ou por uma escolha estética e com o objetivo de deixar as vozes nítidas, suprimir alguns ataques rítmicos dos blocos quando estes se encontram com o baixo. Abaixo podemos ver a opção de adaptação mais livre com a supressão de algumas notas sobrepostas.

Figura 24: Exemplo de adaptação seguindo o Modelo C e com notas suprimidas.

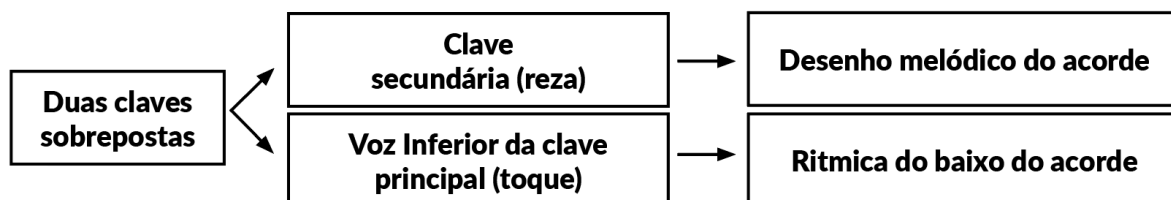
The musical score consists of five staves. The top staff is for 'Reza 3 Alabê' in a soprano clef. The second staff is for 'Reza 3 Coro' in a soprano clef. The third staff is for 'Aré' in a soprano clef. The fourth staff is for guitar in treble clef, with lyrics 'i m a' above it. The fifth staff is a guitar tablature. The score is divided into two measures by a vertical line. The first measure contains a boxed 'A' and the second measure contains a boxed 'B'. Dynamic markings 'p' and 'i' are present in the guitar staff.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 146)

4. Modelo D

Neste modelo também utilizamos a sobreposição de duas claves, sendo a rítmica da voz inferior da Clave Aré, conforme Figura 14, utilizada no baixo dos acordes e o desenho melódico de uma Clave Secundária, inteira ou um fragmento dela, na movimentação da nota mais aguda do bloco dos acordes.

Figura 25: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação D.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 146)



O vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo pode ser acessado através do link <https://youtu.be/AfjtTSQfgfM> ou do QR Code.

Utilizaremos apenas a frase A da Clave Reza 4 em ostinato, conforme demonstrado na figura abaixo, para a adaptação do desenho melódico na ponta dos blocos dos acordes.

Figura 26: Frase A da clave da Reza 4 em repetição cíclica.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 147)

A adaptação melódica segue o procedimento demonstrado no modelo B, porém nos limites do bloco do acorde sem considerar o baixo, estabelecendo um ponto no bloco do acorde para a representação da nota intermediária da clave, as notas acima desse ponto no bloco representam as notas agudas da clave e abaixo deste ponto, entre a nota intermediária e o baixo, a nota grave da clave. Ao utilizar acordes de 4 sons para esta adaptação, cada nota do acorde, sem o baixo, representará uma altura da Clave Secundária e o baixo representará a Clave Principal.

Figura 27: Adaptação do desenho melódico da frase A da Clave Reza 4 na ponta do bloco dos acordes.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 148)

Na Figura 27 podemos ver a adaptação do desenho melódico da frase A da Clave Reza 4 representada na ponta do bloco dos acordes.

Abaixo podemos ver apenas o baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré.

Figura 28: Baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré.

The musical score for Figure 28 is in 4/4 time. It features three staves: 'Aré' (top), 'GTR' (middle), and 'TAB' (bottom). The 'Aré' staff contains a melodic line with two measures, each marked with a chord: Dm7(9) and G7(13). The 'GTR' staff shows a bass line with notes and rests, including dynamic markings like 'p' and 'i'. The 'TAB' staff provides fret numbers for the guitar, such as 5, 3, 5, 3, 2, 0.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 149)

E por fim, na Figura 29, podemos ver o resultado da soma destas duas Claves simultaneamente com o preenchimento do bloco do acorde.

Figura 29: Baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré.

The musical score for Figure 29 is in 4/4 time and consists of four staves: 'Clave Reza 4' (top), 'Voz Inferior Aré' (second), 'Adapt. Guitarra' (third), and 'TAB' (bottom). The 'Clave Reza 4' staff has a melodic line with three measures, each marked with a chord: Dm7(9), G7(13), and Dm7(9). The 'Voz Inferior Aré' staff shows a bass line with notes and rests. The 'Adapt. Guitarra' staff shows a complex bass line with notes and rests. The 'TAB' staff provides fret numbers for the guitar, such as 5, 3, 5, 3, 3, 3, 4, 3, 3, 3, 3, 2, 0, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 3, 3, 4.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 150)

Conclusão

É possível observar que, no Batuque do Rio Grande do Sul, existe uma vasta riqueza cultural e de materiais musicais a serem estudados e adaptados para a guitarra. Sendo a guitarra elétrica um instrumento que não está presente nesta textura musical ritualística, é inevitável que estas adaptações passem por um filtro criativo que se afasta em um certo passo da musicalidade tradicional. Para construir ligações com o universo cultural estudado, este trabalho busca propor em seus procedimentos de adaptação, aspectos que se atentem a elementos da tradição como: o aprendizado através da oralidade, o uso da língua tonal *Yorùbá* como elemento de análise e adaptação dos toques e rezas e a rigorosidade de manutenção dos elementos rítmicos e melódicos presentes nas Claves.

Conforme demonstrado na pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ, a perspectiva de estudo da música afro-brasileira a partir de aspectos língua Yorùbá e de outras línguas africanas é uma área com possibilidade para ser expandida. Como exemplo disso, observa-se que, para *Ìdòwú*, o tambor Rum, presente nas práticas do *candomblé*, está “falando”, comunicando-se livremente, e, desse modo, as variações comumente consideradas apenas como improvisações presentes nesse tambor são falas tradicionais no ritual. (BRASIL, 2024) Estudos a partir da língua podem nos dar a possibilidade entender a percussão afro-brasileira sob uma ótica que não seja apenas valorizado o ritmo com o status de acompanhamento para as vozes, mas como um grande conjunto de conhecimentos preservados nas práticas religiosas afro-brasileiras e o próprio comunicador do texto musical.

Ressalto que, mesmo que os praticantes possam não entender essas falas no contexto do ritual, devido ao seu afastamento da língua tradicional, ou que estas falas tenham sido modificadas com a transmissão oral ao longo do tempo, há ainda a preservação de parte deste conhecimento conforme demonstrado na dissertação. (BRASIL, 2024) Assim, a transcrição de uma performance do tambor Rum, não comporta a riqueza de informações musicais contidas nesta comunicação oriunda da língua, com a necessidade de uma decodificação com base conhecimentos específicos ainda conservadas na cultura afro-brasileira.

No batuque do Rio Grande do Sul, mesmo que o tambor *Ilú* também tenha variações consideradas improvisadas, não percebemos uma semelhança com a comunicação livre associada ao Rum no *candomblé*, principalmente por sua função não ser a de executar variações, mas a manutenção do ritmo motriz presente no ritual. Mesmo assim, as características da língua estão presentes nos toques, possibilitando ainda a interpretação de

palavras assim como nas rezas, e de perseguirmos os seus significados em um campo de estudo a ser explorado futuramente.

No que diz respeito ao estudo da guitarra, acredito que, embora as adaptações destes toques e rezas não consigam dar conta de carregar todos os aspectos culturais, podem contribuir para a investigação acerca de uma forma de estudo musical com uma identidade afro-brasileira, explorando uma sonoridade própria a partir de elementos e referenciais preservados neste contexto de prática musical. Um empenho na geração de estudos que valorizem e demonstrem a riqueza desta cultura.

Referências

- BENISTE, J. (2011). *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Bertrand Brasil.
- BRASIL, A. L. (2024). *A guitarra elétrica e a nação Ijexá do Rio Grande do Sul: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música - Programa de Pós Graduação Profissional em Música, Rio de Janeiro.
- CARDOSO, N. N. (2006). *A linguagem dos tambores*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador.
- CARVALHO, J. J. (2003). *Série Antropologia um Panorama da Música Afro-brasileira - A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela*. (Vol. 327). Brasília, DF, Brasil: UnB.
- CARVALHO, J. J. (2021). *CADERNOS DE INCLUSÃO - Notório Saber para os Mestres e Mestras dos Povos e Comunidades Tradicionais: Uma Revolução no Mundo Acadêmico Brasileiro* (Edição Virtual ed., Vol. v. 7 n. 16). Brasília, DF, Brasil: Publicação do Instituto de Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa INCTI/UnB/CNPq.
- COSTA, J. R. (2017). *Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.
- HERNANDEZ, H. (2000). *Conversations in clave: the ultimate technical study of four-way independence in Afro-Cuban rhythms*. Miami, Florida, United States: Alfred Music Publishing.
- IKEDA, A. T. (2016). O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, 111.
- LEITE, L. (11 de janeiro de 2017). *Nós Transatlânticos*. (Nós Transatlânticos) Acesso em 05 de janeiro de 2021, disponível em Youtube: https://youtu.be/pagX33_fRkQ
- LEITE, L. (2017). *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens : relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produção Artística.
- LEITE, L. (11 de janeiro de 2017a). *Nós Transatlânticos*. (Nós Transatlânticos) Acesso em 05 de janeiro de 2021, disponível em Youtube: https://youtu.be/pagX33_fRkQ
- LEITE, L. (2017b). *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens : relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produção Artística.
- MENESES, J. D. (2014). *ORKESTRA RUMPILEZZ: Musical Constructions Of Afro-bahian Identities*. Tese de doutorado, THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA, The Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies (Ethnomusicology), Vancouver.
- NAPOLEÃO, E. (2011). *Vocabulário Yorùbá*. Rio de Janeiro: Pallas.

- NEEQUES, D. (2021). *Projeto Gema*. Acesso em 23 de 01 de 2022, disponível em Projeto Gema: <https://www.projetogema.com.br/toques>
- PEÑALOSA, D. (2012). *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins* (2ª Edição ed.). (B. Books, Ed.) Redway, California, Estados Unidos: Bembe Books.
- PEREIRA, A. E., & KONOPLEVA, E. (2018). Piano UPB: uma proposta de utilização do ritmo ijexá para treinamento instrumental fundamentada na abordagem metodológica de Letieres Leite. Em E. e. ROCHA (Ed.), *4º Nas Nuvens... Congresso de Música. 2018, Belo Horizonte.*, pp. 1-13. Belo Horizonte: UFMG. Fonte: <https://musicanasnuvens.weebly.com>
- PERNAMBUCO, A. O. (2019). AS RELIGIÕES AFRICANAS NO RIO GRANDE DO SUL (BATUQUE). *Debates do NER, Ano 19*(n 35), pp. 39-47.
- SCOTT, G. (2019). *Universo percussivo baiano de Letieres Leite - Educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.
- TRINDADE, V. D. **OGANILU: O caminho do Alabê**. Visita aos instrumentistas da Religião dos Orixás. [S./]: Embu das Artes, 2019.
- VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, v. I, 2010. p. 992. ISBN 978-85-7652-123-5.
- VALETIM, S., & ALENCAR, E. (2011). *O Batuque Gaucho*. (S. BRITO, S. VALETIM, & E. ALENCAR, Produtores) Acesso em 2022 de 01 de 01, disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zd9L0q-um6I>

“Virá que eu vi”: a retomada ancestral de Kaê Guajajara em “Um Índigena”

João Artur Rodrigues Fernandes
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
arturfernandes986@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, objetiva-se estabelecer uma comparação entre as letras da canção “Um Índio” (1977), de Caetano Veloso, e da releitura “Um Índigena” (2024), de Kaê Guajajara. A partir das noções contemporâneas propostas pela artista e tendo em vista os pensamentos de Ailton Krenak (2019, 2020, 2022), em diálogo com outros intelectuais indígenas brasileiros, como Davi Kopenawa (2015), Taily Terena (2019) e Cristine Takuá (2019), é possível pensar a releitura “Um Índigena” como um instrumento de conscientização, que pode (re)educar os indivíduos acerca das demandas indígenas atuais por meio da música. Ao comparar as duas letras, observa-se uma atualização da mensagem transmitida por Caetano Veloso em 1977 para a atualidade, além de um resgate de raízes apresentado por Kaê Guajajara, que traz, em sua versão, o protagonismo, o ponto de vista e as referências indígenas.

Palavras-chave: Canção, Caetano Veloso, Um Índio, Kaê Guajajara, Um Índigena.

“Virá que eu vi”: the ancestral return of Kaê Guajajara in “Um Índigena”

Abstract: In this work, we aim to establish a comparison between the lyrics of the song “Um Índio” (1977), by Caetano Veloso, and the reinterpretation “Um Índigena” (2024), by Kaê Guajajara. Based on the contemporary notions proposed by the artist and in view of the thoughts of Ailton Krenak (2019, 2020, 2022), in dialogue with other Brazilian indigenous intellectuals, such as Davi Kopenawa (2015), Taily Terena (2019) and Cristine Takuá (2019), it is possible to think of the reinterpretation “Um Índigena” as an instrument of awareness, which can (re)educate individuals about current indigenous demands through music. By comparing the two lyrics, it is possible to observe an update of the message transmitted by Caetano Veloso in 1977 to the present day, in addition to a rescue of roots presented by Kaê Guajajara, who brings, in his version, the protagonism, the point of view and the indigenous references.

Keywords: Song, Caetano Veloso, Um Índio, Kaê Guajajara, Um Índigena.

Considerações iniciais

Este estudo tem o objetivo de tecer uma leitura comparativa a partir das letras das canções “Um Índio”, apresentada por Caetano Veloso na década de 1970, e “Um Indígena”, uma releitura da canção de Caetano apresentada pela multiartista Kaê Guajajara¹, em 2024. A artista publicou a sua releitura com o objetivo de celebrar as mudanças históricas conquistadas nos últimos anos pelos povos indígenas brasileiros. Kaê Guajajara, ao lançar a sua versão² ao mundo, propôs a seguinte reflexão: “e se ‘Um Índio’ fosse ‘Um Indígena’?”. O intuito de Kaê, com isso, foi transformar o *índio* em *indígena*, apresentando, em sua canção, pontos inerentes à causa indígena brasileira e ampliando a discussão acerca das terminologias adequadas para se referir aos povos indígenas do Brasil³.

A canção “Um Índio”, de Caetano Veloso, lançada em 1977, é uma das faixas que compõem o álbum *Bicho* (1977). A canção, como se verá mais adiante em seus versos, embora possua como figura central um indivíduo indígena, não necessariamente revela um tom decolonial de Caetano Veloso, tendo em vista, até mesmo, que as discussões acerca da decolonialidade só ganharam maiores contornos, na América Latina, anos mais tarde (BALLESTRIN, 2013 apud OLIVEIRA, 2023⁴). Isso não diminui, no entanto, a qualidade e o caráter político da canção de Caetano. Em vez disso, denota uma atenção dada à temática indígena, colocando-a em foco e levantando a bandeira da preservação ambiental, ainda que, na época, as pessoas não dispusessem do conhecimento de que dispõem atualmente.

O termo “índio”, que, inclusive, nomeia a canção de Caetano Veloso, é lido nos dias de hoje como limitante, pois, além de ser uma expressão pejorativa, não dá conta de abarcar a multidiversidade dos mais de 300 povos indígenas que vivem atualmente no Brasil. Como afirma Márcia Kambeba (2020, p. 27), em seu poema “Índio eu não sou”, o vocábulo “índio” é um nome que nunca lhe pertenceu e que não quer mais carregar consigo, uma vez que

¹ Kaê Guajajara, além de cantora e compositora, é atriz, ativista indígena, fundadora do selo musical *Azuruhu* e autora do livro *Descomplicando com Kaê Guajajara: o que você precisa saber sobre os povos originários e como ajudar na luta antirracista*. Kaê afirma que sua produção musical faz parte da Música Popular Originária (MPO), movimento que vem crescendo ultimamente no Brasil.

² A versão apresentada por Kaê Guajajara pode ser visualizada em seus perfis do Instagram @kaekaekae (Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C5wOSSkpEBz/?igsh=bHFheWJreW9ybGgy>) e do TikTok @kaeguajajara (Disponível em: <https://www.tiktok.com/@kaeguajajara/video/7357816759035890949>), espaços em que a artista divulga e compartilha o seu trabalho.

³ Promulgada em 2022, a Lei nº 14.402 institui o Dia dos Povos Indígenas e revoga o Decreto-Lei nº 5.540, de 1943. A Lei decorre do Projeto de Lei nº 5.466/2019, de autoria de Joênia Wapichana, indígena do povo Wapichana e deputada federal de 2019 a 2022. O Projeto de Lei propunha a mudança da nomenclatura do dia 19 de abril, o Dia do Índio, que passou a dizer respeito ao Dia dos Povos Indígenas. Atualmente, Joênia Wapichana é presidenta da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), que, antes denominada Fundação Nacional do Índio, também sofreu alterações em seu nome no ano de 2023.

⁴ O trabalho realizado por Oliveira (2023) também analisa a canção “Um Índio”, de Caetano Veloso, porém interpretando-a a partir do campo de estudos decoloniais.

carrega um histórico de dores, explorações e violências vivenciadas pelos povos originários desde a invasão às terras de Pindorama⁵ no século XV. Nesse sentido, “índio” foi um termo erroneamente imposto aos indígenas pelo colonizador, não sendo mais cabível nos dias atuais.

Foi pensando nessas e em outras questões que, quase cinquenta anos após o lançamento de “Um Índio”, Kaê Guajajara apresenta a sua releitura da canção. Kaê, além do trabalho artístico que desenvolve com a música e com a escrita, atua também como educadora. Em suas redes sociais e por meio de suas músicas, a artista busca transmitir conhecimentos acerca das causas indígenas, desmistificando ideias distorcidas e semeando mentes para a realidade atual.

Este trabalho, à vista disso, pretende evidenciar o potencial conscientizador da releitura proposta por Kaê Guajajara, percebendo o seu caráter educativo, sobretudo quando se observam as mudanças trazidas pela artista. Por isso, serão aqui analisadas as letras das duas canções, compreendendo seus conteúdos informacionais como mobilizadores de sentidos, ficando as questões relativas ao nível sonoro, como harmonia, melodia e ritmo, por exemplo, para serem investigadas em pesquisas futuras. A título de reforço, aliás, este estudo não tem o objetivo de criticar a obra de Caetano Veloso, colocando-a em comparação com a releitura de Kaê Guajajara. Muito pelo contrário, busca-se perceber também a sua contribuição para a discussão e proporcionar uma reflexão a partir da intertextualidade entre as versões “Um Índio” e “Um Indígena”, considerando, para tanto, os seus contextos de produção.

A esta introdução, seguem, na próxima seção, alguns apontamentos do pensador Ailton Krenak (2019, 2020, 2022), em diálogo com outros intelectuais indígenas brasileiros, como Davi Kopenawa (2015), Taily Terena (2019) e Cristine Takuá (2019), acerca da ação humana na Terra e da relação que os povos indígenas estabelecem com a natureza. Na seção seguinte, observa-se, intercaladamente, a análise comparativa das letras de “Um Índio” (1977), de Caetano Veloso, e “Um Indígena” (2024), de Kaê Guajajara, tendo em vista as considerações discutidas na seção antecedente. São apresentadas, em seguida, as considerações finais, destacando a relevância da discussão proposta e salientando pontos pertinentes trazidos por Kaê Guajajara em sua versão.

⁵ Do tupi, “Pindorama” quer dizer “terra das palmeiras”. O termo é usado pelos povos indígenas para se referir ao Brasil.

Ser e estar no mundo: as cosmovisões indígenas contemporâneas

Ailton Krenak (2022), grande nome do ativismo socioambiental e da luta em prol dos direitos indígenas, defende que o futuro é ancestral. Para o autor, o ritmo desenfreado com o qual a humanidade vem explorando a natureza é um caminho certo para o fim da existência humana. Essa mesma humanidade vive hoje diante da iminência de a Terra não suportar a sua demanda, pois o homem tem devastado o planeta e, não bastando a destruição que causa à natureza, ainda tem criado um abismo de desigualdade social que se aprofunda cada vez mais (KRENAK, 2020, p. 4). Krenak (2020, p. 4), em vista disso, apresenta a divisão que se estabeleceu entre uma “humanidade” e uma “sub-humanidade”, esta última vivendo em situação de miséria e sem chance de saída, haja vista que a sua condição foi naturalizada.

Ocorre que essa humanidade não ignora apenas a existência dos seus. Como aponta Krenak (2022, p. 24), os humanos, que se convenceram de sua excelência, se excluem de uma comunhão com outros organismos que ultrapassam a sanitária⁶ e higiênica figura humana. Com essa desconexão, esse grupo passa a enxergar como aceitável a oposição historicamente erguida entre o urbano – a cidade – e o natural – a floresta – e, assim, também aceita a humilhante condição de consumir a Terra (KRENAK, 2022). A humanidade, desse modo, vai se distanciando de maneira absoluta do que é entendido como natureza, passando a viver em uma “abstração civilizatória”, que não só suprime a diversidade, mas também nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábito (KRENAK, 2019; 2020). Sob a justificativa de agir em nome da razão e do progresso, a espécie humana usa e abusa dos recursos naturais, desarmonizando “[...] o ciclo natural dos seres, modificando, criando e destruindo coisas” (TAKUÁ, 2019, p. 79).

Imaginando não fazer parte da Terra, esses humanos vivem nas cidades, ao passo que os que se encontram fora delas constituem o que Ailton Krenak (2020) denomina de “sub-humanidade”. Esse grupo, por sua vez, é constituído por aqueles indivíduos que foram esquecidos “[...] pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina” (KRENAK, 2020, p. 5). São os que ainda se agarram à Terra. São indígenas, quilombolas, ribeirinhos e beiradeiros (KRENAK, 2022, p. 5). A organicidade desses grupos, conforme Krenak (2019, p. 12), é um ponto que incomoda aqueles que enxergam a Terra unicamente como um almoxarifado, um depósito de matéria-

⁶ O que Ailton Krenak (2022, p. 24) define como cultura sanitária diz respeito à lógica de que “sanear é urbanizar” e “urbanizar é sanear”. Krenak (2022, p. 60) ainda pontua que a vida sanitária “é a formação, ao longo de décadas, de uma mentalidade em que a criança não deve mexer na terra para não sujar as mãos”.

prima sempre à disposição. Por isso, as corporações que visam sempre o lucro “[...] têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe” (KRENAK, 2019, p. 12).

Sob essa mentalidade, ao se sentir desvinculada do organismo vivo que é a Terra, a humanidade parece perceber tudo o que a Terra oferece apenas como insumo para satisfazer os desejos de sua ambição por capital. A maior parte das pessoas, seguindo esse caminho, desconsidera a existência de outros modos de vida, sobretudo aqueles modos que comungam com a natureza. Ignora, conseqüentemente, aquela parcela da humanidade “[...] que encontra nas águas a completude de sua existência, de sua cultura, de sua economia e experiência de pertencer” (KRENAK, 2022, p. 13). Esse grupo desconexo da Terra, que só empestia o planeta, enxerga os rios apenas como potencial energético, seja para a construção de barragens ou como fonte de água a ser usada na agricultura (KRENAK, 2022, p. 15). Contudo, a ruína dessas fontes ancestrais de água, como argumenta Krenak (2022, p. 17), significa a própria decadência da existência humana.

No entanto, mesmo diante da ameaça de um fim, o estudioso afirma que o melhor a se fazer é não se render a essa narrativa apocalíptica e simplesmente cruzar os braços, aceitando que o mundo vai acabar. Para Krenak (2022), isso seria desistir dos próprios sonhos. E é dentro dos sonhos que estão as memórias da Terra e dos ancestrais (KRENAK, 2022, p. 23). É preciso, portanto, usar o prenúncio do fim para pensar uma outra forma de pisar sobre a Terra e meditar acerca de um novo início. Nesse contexto, encontram-se os mais de trezentos povos indígenas do Brasil, que, há tantos e tantos anos, tentam fazer as pessoas compreenderem que “dinheiro não se come” e que “sem água não há vida” (TAKUÁ, 2019, p. 80).

A Terra, consoante Krenak (2019, p. 22), enquanto uma mãe provedora, provém em mais de um sentido, pois tanto sustenta a humanidade no que diz respeito à sua subsistência e à sua manutenção de vida (e de todas as outras formas viventes) quanto em relação a uma dimensão transcendente que dá sentido à existência humana. Além de provedora e mãe, a Terra constitui também a espiritualidade dos povos originários, uma vez que se configura como um elemento inerente à sua própria existência (TERENA, 2019, p. 76). Apontando a ingratidão da humanidade, Krenak (2022, p. 37) demonstra o desrespeito no trato com essa mãe, indicando ações humanas nocivas, como o sufocamento da Terra por meio dos atos de asfaltar tudo o que é solo e de tapar os córregos. Por isso, o autor propõe o seguinte:

Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e prazer, ao

invés de lajotas tapando os córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selvagem e também eclode nas cidades (KRENAK, 2022, p. 39).

Esses apontamentos fazem pensar na possibilidade de uma convivência equilibrada entre a humanidade e a natureza. Para que isso ocorra, é necessário que aqueles que entendem do assunto, que vivem há muito tempo em harmonia com a Terra, sejam ouvidos, até “porque os povos originários têm outras contribuições ao debate, tanto sobre a pólis quanto sobre as ideias de natureza, ecologia e cultura” (KRENAK, 2022, p. 48). Para Krenak (2022, p. 56), a coexistência com outros seres – árvores, montanhas, peixes, pássaros, por exemplo – não quer dizer apenas uma soma à paisagem do lugar habitado, mas uma forma de modificação do mundo. Conforme Taily Terena (2019, p. 76), o próprio ato de ser indígena compreende a interligação entre matéria e espírito, seres humanos e animais, presente e passado. Ou seja, consiste em uma cosmovisão que não trabalha com oposições, como “corpo e alma”, “homem e natureza” e “ontem e hoje”. Em outras palavras, “ser indígena é ter uma visão holística do mundo e das coisas, é praticar o viver bem, o equilíbrio com o mundo” (TERENA, 2019, p. 76). Na contramão disso, o capitalismo guia a construção de um mundo cada vez mais cinza, triste e monótono, uma vez que, admitindo apenas a propriedade privada, se mostra incompatível com uma perspectiva de uso consciente e coletivo da Terra (KRENAK, 2022).

Tendo em vista esse sistema que ignora os clamores da Terra e ciente da impossibilidade de vida humana sem a manutenção das florestas, o xamã yanomami Davi Kopenawa (2015) defende a necessidade de outra visão que não seja a extrativista. Em suas palavras, o xamã afirma que, “se a floresta estivesse morta, nós também estaríamos, tanto quanto ela! Ao contrário, está bem viva. Os brancos talvez não ouçam seus lamentos, mas ela sente dor, como os humanos. Suas grandes árvores gemem quando caem e ela chora de sofrimento quando é queimada” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 468). Davi Kopenawa (2015) demonstra o lado vivo da floresta, que, tal quais os seres humanos, sofre e sente dor. Conforme o xamã, todavia, isso não é percebido pelos brancos, uma vez que estes enxergam a floresta apenas como um produto. Por isso, pensam da seguinte forma: “a floresta está aqui sem razão, então podemos estragá-la o quanto quisermos! Ela pertence ao governo!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 469).

Kopenawa (2015), ainda reconhecendo a floresta como uma entidade viva e sensível, apresenta o papel decisivo que os povos indígenas exercem no que respeita à preservação da natureza, ao afirmar que “ela [a floresta] permaneceu bela até hoje apenas porque nossos ancestrais desde sempre conhecem as palavras que estou dando aqui. Nos lugares que os brancos ocuparam, ao contrário, só restam descampados e uma terra sem sopro de vida. Mas isso não vai acontecer com a nossa floresta enquanto vivermos nela!” (KOPENAWA;

ALBERT, 2015, p. 473). O olhar atencioso do xamã lançado sobre a floresta revela um tipo de relação que não se pauta em questões comerciais e exploratórias, mas que reside no respeito com a Terra. Essa percepção é um bom exemplo para se pensar um modo de enxergar a dinâmica homem-natureza, observando, nesse ínterim, métodos educativos que mobilizem questões intrínsecas à defesa do meio ambiente.

Um entrave existente para que isso ocorra, no entanto, está no fato de a educação que se tem hoje não favorecer uma integração com a natureza. De acordo com Krenak (2022, p. 59), “[...] uma criança com sete, oito anos de idade já começa a ser treinada para ignorar o meio ambiente”. As crianças são ensinadas, desde muito cedo, que não podem tocar na terra, senão vão se sujar (KRENAK, 2022, p. 60). Isso impossibilita, não surpreendentemente, a experiência daquilo que Krenak (2022, p. 56) nomeia como “sujeito coletivo”, que nada mais é do que aquele indivíduo que se confunde com a natureza num sentido amplo, entendendo-se como uma extensão de tudo que existe.

Essa integração é proposta e vivenciada pelos povos indígenas, que, assim como a natureza, estão em todos os lugares. Vivem em florestas, campos, aldeias, cidades e favelas, ocupando espaços nas artes, na mídia, na cultura, na academia e na política e, assim, desenvolvendo trabalhos que não somente reflorestam matas, como também semeiam mentes. Ainda, sobre morar em espaços urbanos, Taily Terena (2019, p. 75), afirma que, apesar de a forte relação com a natureza e os modos de vida tradicionais ser um ponto significativo na construção identitária dos povos originários, os indivíduos não deixam de ser indígenas por viverem nas cidades. Para a autora, a relação com a Terra não se limita somente ao âmbito físico, mas se dá também nos sentidos psicológico e espiritual.

Kaê Guajajara é um dos expoentes indígenas que, no espaço urbano, desenvolve um trabalho artístico, cultural e educativo que promove discussões acerca do bem viver e propõe atitudes de vida menos agressivas para todos os seres, sejam eles humanos ou não. A releitura “Um Indígena”, que será analisada logo adiante, apresenta, como o próprio nome sugere, uma perspectiva indígena, que resgata, por meio de sua letra, lutas, memórias e vivências e, com isso, traz à tona a emergência de se ouvir a sabedoria dos povos originários. Krenak (2022), dialogando com tais questões, defende que “modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação” (KRENAK, 2022, p. 56). Nesse anseio por educar, as canções, com toda a sua potência, exercem um relevante papel pedagógico, pois a linguagem, esteja ela em estado musical, poético ou acadêmico, é muito determinante nas interações (KRENAK, 2022, p. 44). A canção “Um Indígena” pode proporcionar uma tomada de consciência, sobretudo levando em consideração o desconhecimento do povo brasileiro acerca de suas próprias história e cultura (TERENA, 2019, p. 70). Como categoricamente pontua Ailton Krenak (2020, p. 8), “o

futuro é aqui e agora”. Essa breve afirmação denota a necessidade de lutar agora pelo agora, pois pode não haver um “ano que vem”.

À vista de tais questões, a leitura analítica proposta a seguir busca elucidar o resgate ancestral que é realizado por Kaê Guajajara na releitura “Um Indígena”, evidenciando as mudanças propostas pela artista.

Do índio ao indígena: os paralelos entre as canções

A leitura analítica que se segue apresenta os pontos que se conectam e que foram atualizados na comparação entre as versões. Inicialmente, é apresentada uma estrofe de “Um Índio”, com comentários, e, logo em seguida, a mesma estrofe reinterpretada em “Um Indígena”. Esta seção está organizada da seguinte maneira: as três primeiras subseções são relativas, respectivamente, à primeira estrofe, ao refrão e à segunda estrofe de ambas as versões. A quarta subseção, por seu turno, é referente apenas à última estrofe da canção “Um Índio”, com os respectivos comentários, dado que essa estrofe não foi reinterpretada na versão “Um Indígena”.

Primeira estrofe

É sob um olhar de resgate de identidade e de pertencimento que Kaê Guajajara constrói a sua releitura. Isso fica nítido quando se estabelece um paralelo entre as duas versões, visto que, já de início, nota-se, em “Um Índio”, uma possível extinção dos povos indígenas do mundo:

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante / De uma estrela que virá numa velocidade estonteante / E pousará no coração do Hemisfério Sul, na América, num claro instante / *Depois de exterminada a última nação indígena* / E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida / Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias (VELOSO, 2018⁷, grifos nossos).

A figura indígena que surge no primeiro verso não parece ser terrestre, do planeta Terra, vem de longe, em uma estrela colorida e brilhante e que se desloca em alta velocidade. O indígena vem diretamente para a América do Sul, onde já não há mais povos indígenas, pois eles todos foram exterminados. Essa construção imagética, apesar de ser um tanto quanto distópica, denuncia, sobretudo agora, o futuro não só dos povos indígenas, mas de todos os povos do

⁷ Todas as faixas do álbum Bicho, lançado originalmente em 1977, estão disponíveis no Youtube e podem ser acessadas em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLrt7VbxNS8rdtohxCRptvicF9K2FSWwWp>.

mundo, caso a exploração desenfreada dos recursos naturais e a consequente destruição da natureza não cessem, como precisamente expressam Davi Kopenawa (2015) e Ailton Krenak (2019, 2020, 2022). Na estrofe, ainda, observa-se que, com a extinção dos povos originários, extingue-se também a mais avançada das tecnologias humanas. Pode-se entender, com isso, o fim da tecnologia mais eficaz na preservação da biodiversidade do mundo, isto é, os modos de vida e as cosmovisões dos povos indígenas (OLIVEIRA, 2023, p. 16).

Em “Um Indígena”, por sua vez, Kaê Guajajara propõe uma outra visão: “Depois de articulada retomada indígena / E admirar a força da transmutação divina / Mais avançado que as mais avançadas das mais avançadas das tecnologias” (GUAJAJARA, 2024). A ausência do indígena vindo das estrelas é um primeiro ponto de divergência notado (o que será resgatado em versos posteriores). A isso, soma-se a ideia da não extinção indígena. O que se observa agora, por outro lado, é uma retomada indígena articulada, próxima do que ocorre no Brasil atual. A retomada e a admiração pelo divino, pela natureza, são aqui mais avançadas que as mais avançadas das tecnologias, pois dizem respeito à própria cosmovisão dos povos originários. Por isso, é vivida e evocada ao se contemplar a beleza do divino, com toda a sua força de transmutação. Esse exercício retira da centralidade o ser humano, removendo o olhar que está voltado apenas para o enunciado do antropocentrismo (KRENAK, 2022, p. 46) e considerando, nesse conjunto, todas as outras formas de vida.

Refrão

No refrão de “Um Índio”, Caetano Veloso mobiliza diversas referências para ilustrar a vinda do ser estelar: “Virá / Impávido que nem *Muhammad Ali* / Virá que eu vi / Apaixonadamente como *Peri* / Virá que eu vi / Tranquilo e infalível como *Bruce Lee* / Virá que eu vi / O axé do afoxé *Filhos de Gandhi* / Virá” (VELOSO, 2018, grifos nossos).

A figura central da música virá impávido como Muhammad Ali, o que evidencia a força e a coragem do indígena da canção, tendo em vista a comparação estabelecida com o expugilista, considerado o maior de todos os tempos. Além disso, o indígena virá apaixonadamente como Peri, o protagonista do romance indianista *O Guarani* (1857), de José de Alencar. Porém, assim como as demais representações indígenas do romantismo brasileiro, a construção de Peri é bastante idealizada, aproximando a sua existência a ideais de submissão, o que justifica o abandono de sua cultura e de seu modo de vida para voluntariamente se entregar a uma servidão apaixonada pelos brancos. Peri é, portanto, um exemplo do “bom indígena”, pois se “domestica”, ao se desvincular de sua vida em comunhão com a natureza. Nesse ponto, a paixão de Peri não pode ser tomada, sob uma perspectiva

crítica, como um ponto de comparação positivo, a não ser que se compare apenas a imensidão de sua paixão em detrimento dos sacrifícios que ela solicita dele.

O indígena, ainda, virá tranquilo e infalível como Bruce Lee, o que pode ser associado, entre outras coisas, à leveza das artes marciais que o ator e lutador praticava. Por fim, a estrofe faz menção ao axé do afoxé Filhos de Gandhi, um grupo de percussão fundado na Bahia e ligado às tradições afro-brasileiras. O indígena, agora, é vinculado ao axé, à energia e à força presentes nas religiões de matriz africana. Todas essas comparações estabelecidas na estrofe, como visto, buscam denotar uma pluralidade de povos e culturas com o objetivo de caracterizar o indígena da canção.

Em “Um Indígena”, por outro lado, Kaê Guajajara apresenta, em seu refrão, outras referências para caracterizar as qualidades da figura central da canção: “Virá / Impávido que nem *cacique Raoni* / Virá que eu vi / Encantadoramente como *um curumim* / Virá que eu vi / Tranquilo e infalível como *um Krenak* / Virá que eu vi / Com a fé *daquele que sempre esteve aqui* / Virá” (GUAJAJARA, 2024, grifos nossos).

Kaê Guajajara traz como primeira comparação o cacique Raoni Metuktire, líder indígena do povo caiapó. Raoni, grande ativista desde a segunda metade do século XX, assume um importante papel na luta pela preservação das florestas. Kaê Guajajara, nessa perspectiva, ao comparar o indígena de sua canção com o cacique Raoni, atribui àquele as noções de força, resistência e compromisso com a preservação do meio ambiente.

O indígena da canção também virá encantadoramente como um curumim, como um menino. Essa comparação é importante para representar a leveza e a doçura do indígena, que virá encantado e encantando como uma criança. Isso, além do mais, desmistifica as ideias de brutalidade e animalidade que, por muito tempo, foram preconceituosamente associadas aos povos indígenas. A vinda como menino também dá a entender que esta compreenderá todas as faixas etárias, desde o curumim, com a sua inocência, até o ancião, com toda a sua sabedoria. Além disso, pode ser atrelada à ideia de coletividade, pois as crianças indígenas, como afirma Krenak (2022, p. 63), aprendem a partilhar o lugar onde vivem e o que têm para comer, visto que entendem, desde cedo, a dimensão do coletivo diante do indivíduo.

O indígena ainda virá tranquilo e infalível como um krenak. Isso pode fazer pensar em uma alusão ao imortal⁸ Ailton Krenak, compreendendo o seu ativismo e a sua contribuição para a luta pelos direitos indígenas e para a cultura e a ciência brasileiras como um todo. Ou, por outro lado, dada a indeterminação do termo “krenak”, que é antecedido pelo artigo indefinido

⁸ Em outubro de 2023, Ailton Krenak foi eleito um dos imortais da Academia Brasileira de Letras (ABL), passando a ocupar a cadeira de número 5. A cerimônia de sua posse ocorreu em abril de 2024. Ailton Krenak é o primeiro indígena eleito para a ABL, desde a sua fundação, em 1897.

“um”, dá margem para interpretar a vinda do indígena como um indivíduo do povo krenak, grupo étnico do qual Ailton Krenak faz parte e que se localiza na região do vale do rio Doce, no estado de Minas Gerais. Os krenak, resistentes, lutam contra a morte de seu rio, *Watu*, o qual é enxergado como um avô⁹, e pela defesa da vida natural de seu território. Por isso, se comparado ao indígena da canção, é possível qualificá-lo também como um símbolo de força e amor pela Terra.

No penúltimo verso, finalmente, o indígena virá com a fé daquele que sempre esteve aqui, fazendo uma referência nítida aos primeiros povos que habitaram o Brasil, os próprios povos indígenas. Kaê Guajajara demarca aqui a espiritualidade desses povos, revelando-a como algo presente no país desde muito tempo. Ao fazer isso, a artista encerra o refrão com um conjunto de referências totalmente indígenas e brasileiras, atribuindo, ainda assim, todas as qualidades que Caetano Veloso quis atribuir à figura indígena de sua canção.

No início e no fim da estrofe, tanto do refrão de Caetano Veloso quanto da releitura de Kaê Guajajara, nota-se a anúnciação da vinda do indígena, salientada pela forma verbal “Virá”. Além disso, entre cada uma das associações apresentadas, vê-se um reforço a essa forma verbal – “Virá que eu vi” –, agregando mais segurança à afirmação anterior e enfatizando, sob o ponto de vista de uma testemunha ocular, a fé de que o indígena virá – “Virá [por]que eu vi!”.

Segunda estrofe

Na estrofe seguinte ao refrão, observa-se, na canção de Caetano:

Um índio preservado em pleno corpo físico / Em todo sólido, todo gás e todo líquido / Em átomos, palavras, alma, cor / Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico / Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico / Do objeto-sim resplandecente descerá o índio / E as coisas que eu sei que ele dirá, fará / Não sei dizer assim de um modo explícito (VELOSO, 2018).

Os versos acima demonstram a preservação do corpo físico do indígena, compreendendo todas as suas camadas existenciais (todo sólido, todo gás e todo líquido), sua composição (átomos), sua forma de se colocar como sujeito no mundo (palavras), sua essência (alma) e sua percepção sensorial da existência (cor, gesto, cheiro, sombra, luz, som magnífico). Esses pontos evidenciam o sujeito em plena harmonia com a natureza, em sua concepção convencional e em sua concepção humana.

⁹ Para os krenak, o rio Doce é seu avô, pois o consideram não como um recurso, mas como uma pessoa. Nas palavras de Ailton Krenak (2019, p. 21), “ele [o rio Doce] não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico”.

Situado na América do Sul, num ponto equidistante entre os oceanos atlântico e pacífico, a localização do indígena pode parecer especificamente incerta, porém a certeza que se tem é a de que ele descerá do objeto voador resplandecente. O indígena, após descer à Terra, discursará, como prenuncia o eu lírico da canção. Além de discursar, fará coisas que o eu lírico não consegue, por enquanto, explicar de um modo explícito.

A mesma estrofe, agora na versão de Kaê Guajajara, apresenta algumas mudanças interessantes que podem ser visualizadas abaixo:

Os povos finalmente terão compreendido / As consequências dessas matas terem destruído / Em atos, palavras, leis, marcos, em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som esquecido / Por terem desmatado toda a mata do Atlântico ao Pacífico / De baixo da terra escaldante subirá um indígena / E as coisas que eu que ele dirá, fará / Será em disseminar saberes de um modo explícito (GUAJAJARA, 2024).

Em sua releitura, Kaê Guajajara traz a tão esperada tomada de consciência da humanidade, haja vista que os humanos finalmente compreenderam que os seus atos, no que tange à destruição das florestas, ocasionam sérias consequências. É nos versos subsequentes, todavia, que se observa uma mudança maestral trazida na releitura. A inserção dos termos “atos”, “leis” e “marcos” denuncia a “legalização” da decadência ambiental da qual o Brasil tem sido vítima, sobretudo nos últimos anos. Ao mesmo tempo, essas palavras podem ser compreendidas por um viés positivo, quando se leva em conta as conquistas recentes dos povos indígenas, depois da retomada articulada indígena que Kaê Guajajara propõe na primeira estrofe. No fim desse mesmo verso, ainda, tem-se a expressão “em som esquecido”, o que pode ser entendido como as demandas que, há muito tempo, são solicitadas, mas que ainda não foram atendidas, principalmente em relação à demarcação das terras. A tomada de consciência, proposta no primeiro verso, decorre das consequências oriundas do desmatamento das florestas das terras que são banhadas pelo oceano atlântico até aquelas que são banhadas pelo pacífico. Ou seja, de toda a vida florestal da América do Sul.

Diferentemente do indígena da canção de Caetano Veloso, o da releitura de Kaê Guajajara não vem do espaço, mas emerge do interior da terra escaldante. É de fato um indígena, resgatando a etimologia da palavra, que, do latim, *indígena*, significa “gerado dentro da terra que lhe é própria” (HOUAISS, 2009). As coisas que o indígena será e fará serão agora plenamente compreendidas, pois ele disseminará saberes de um modo explícito. Não há, portanto, mais espaços para dúvidas. A mensagem do indígena é clara.

Última estrofe (Um Índio)

Quanto à última estrofe da canção, Kaê Guajajara não a incorporou em sua releitura, porém será apresentada a seguir a estrofe derradeira de “Um Índio”, a fim de discutir como Caetano

Veloso encerra a sua canção: “E aquilo que nesse momento se revelará aos povos / Surpreenderá a todos não por ser exótico / Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio” (VELOSO, 2018). A estrofe conclui a canção de forma grandiosa, pois o indígena se revela agora para todos os povos. Não só se revela, mas também surpreende a todos. A causa da surpresa, entretanto, não decorre de um espaço de exotividade, que, por sua vez, o indígena da canção nem os povos indígenas como um todo ocupam, mas do fato de ter estado oculta toda uma obviedade do indígena. A surpresa está aí.

As duas versões, por fim, apresentam pontos interessantes que ora convergem, ora divergem, mas que sempre apresentam a figura indígena como um símbolo de qualidades sublimes e como alguém que porta uma mensagem a ser enunciada. Essa mensagem, sempre evidente em “Um Indígena”, inicialmente parece ser nebulosa em “Um Índio”, antes de se revelar óbvia. Por essa razão, é pertinente questionar: como não conseguiram entender, de um modo explícito, o óbvio de que o indígena tratava?

Considerações finais

A resposta para a questão acima é, no entanto, nada óbvia. Não dá para entender o porquê de, há tanto tempo, seja em 1977 ou em 2024, os povos indígenas serem tão ignorados quando tratam sobre maneiras de preservar a Terra, manter as florestas de pé ou barrar o avanço das mudanças climáticas. Na verdade, há uma possível explicação: a fúria de alguns em busca de mais e mais capital não permite que aqueles que lutam pelo bem comum do planeta sejam escutados. Como afirmam Ailton Krenak, Davi Kopenawa e tantos outros socioambientalistas e defensores das florestas, a Terra não suporta mais níveis tão agressivos de exploração. A iminência de um fim deveria fazer com que a humanidade buscasse saídas para pensar uma existência que comungue com a Terra, que respeite os limites da natureza e que a enxergue como aquela que concede à humanidade absolutamente tudo que lhe é necessário para sobreviver. A obviedade do indígena, nesse caso, é afirmar que “sem natureza, não há vida humana”, embora, para muitos, isso não pareça explícito.

A releitura de Kaê Guajajara traz para o foco essas questões, apresentando, como mostra a perspectiva de Ailton Krenak (2020, 2022), as consequências dos atos humanos como uma possível maneira de mudarem os seus hábitos (“Os povos finalmente terão compreendido / As consequências dessas matas terem destruído [...] Por terem desmatado toda a mata do Atlântico ao Pacífico”). Além disso, Kaê reescreve a letra da canção, mudando, inclusive, o título para “Um Indígena”, resgatando, para a atualidade, as questões que a música evocava em sua época de lançamento. Essa mudança, além de respeitar a forma como os povos

indígenas querem ser chamados, contribui para o avanço de outras questões políticas (TERENA, 2019).

Entre os pontos apresentados por Kaê Guajajara e que podem ser discutidos e aprofundados com o intuito de conscientizar as pessoas quanto à luta indígena brasileira atual, é possível destacar:

1. O uso de termos utilizados pelos povos originários (o próprio título da releitura, “Um Indígena”, e o termo “curumim”);
2. A retomada indígena como uma possibilidade para pensar uma outra perspectiva de viver sobre a Terra (“depois de articulada retomada indígena”);
3. O resgate de referências indígenas para qualificar o indígena da canção, trazendo a representatividade indígena para o centro da discussão (“impávido que nem cacique Raoni”, “encantadoramente como um curumim”, “tranquilo e infalível como um Krenak” e “com a fé daquele que sempre esteve aqui”);
4. A menção ao cacique Raoni, um grande nome no que tange à luta pela preservação ambiental (“virá impávido que nem cacique Raoni”);
5. A referência a termos jurídicos que determinam políticas (“atos”, “leis” e “marcos”), sejam elas positivas ou negativas, destacando os retrocessos sofridos (“as consequências dessas matas terem destruído” e “por terem desmatado toda a mata do Atlântico ao Pacífico”) e as conquistas alcançadas no Brasil (“depois de articulada retomada indígena” e “os povos finalmente terão compreendido”).

Observando tais questões, nota-se que a versão de Kaê Guajajara foge de representações pejorativas, que, normalmente, contribuem para a construção do imaginário antiquado que se tem dos povos indígenas, muitas vezes, pautado em estereótipos coloniais (TERENA, 2019, p. 72). Uma vez que é indígena, a artista traz para a canção aspectos próprios de um imaginário coletivo, que não idealiza tampouco estereotipa a figura indígena sobre a qual a letra trata. Pelo contrário, ao fazer uso de qualidades que lhe são próprias, Kaê abre a discussão para se pensar o significativo papel desempenhado pelos povos indígenas, não só no Brasil, mas em todo o planeta.

Assim como em “Um Indígena”, a humanidade precisa, mais do que nunca, repensar suas formas de agir no mundo, (re)educando os seus hábitos e ouvindo aqueles que têm dedicado suas vidas em prol da defesa do meio ambiente e de melhores condições de vida na e para a Terra. Sem esse trabalho de conscientização, não há lei que, sozinha, transforme a realidade (TERENA, 2019, p. 77). A arte, como visto, tem um potencial educador gigantesco, e a

releitura “Um Indígena”, enquanto elemento constituinte desse conjunto, teve o seu potencial evidenciado neste trabalho.

Referências

- GUAJAJARA, Kaê. Especial Abril Indígena: Um Indígena. 14 de abr. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C5wOSSkpEBz/?igsh=bHFheWJreW9ybGgy>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. Ay kakyri tama: eu moro na cidade. 2. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- KRENAK, Ailton. Futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. O amanhã não está à venda. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- OLIVEIRA, Rafael Bastos Costa de. Uma interpretação decolonial da canção Um índio de Caetano Veloso. Resgate: Revista interdisciplinar de Cultura, Campinas, v. 31, p. 1-31, mai. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/resgate.v31i00.8668163>.
- TAKUÁ, Cristine. Resistência indígena: uma luta contra a violação dos direitos humanos. In: LIMA, Emanuel Fonseca; SANTOS, Fernanda Fernandes dos; NAKASHIMA, Henry Albert Yukio; TEDESCHI, Losandro Antonio (orgs.). Ensaio sobre racismos. São José do Rio Preto: Balão Editorial, 2019. p. 70-78.
- TERENA, Taily. O direito a existir e ser quem somos. In: LIMA, Emanuel Fonseca; SANTOS, Fernanda Fernandes dos; NAKASHIMA, Henry Albert Yukio; TEDESCHI, Losandro Antonio (orgs.). Ensaio sobre racismos. São José do Rio Preto: Balão Editorial, 2019. p. 79-82.
- VELOSO, Caetano. Um índio. 29 de jul. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n1ZRbRKHOo&list=PLrt7VbxNS8rdtohxCRptvicF9K2FSWwWp&index=5>. Acesso em: 21 abr. 2024.

“Dá ku torno!”: Batuku e Territórios Identitários na Diáspora Caboverdiana

André Miguel Carvalho Coelho
FCSH - Universidade NOVA de Lisboa
haksekwai@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma análise de processos de identificação existentes no batuku, prática expressiva originária da ilha de Santiago em Cabo Verde, através da observação da atuação das Batukadeiras X. Este grupo, formado na maioria por jovens nascidas em Portugal e Cabo Verde, ganhou destaque internacional ao participar na turnê Madame X da cantora norte-americana Madonna. O espetáculo integrava referências da cultura expressiva afro-portuguesa que a artista absorveu durante a sua estadia em Lisboa, entre 2017 e 2019, e através dessa colaboração, as integrantes das Batukadeiras X vivenciaram um regresso a uma pátria imaginada, ao se reconectar com suas raízes caboverdianas num contexto subalternizado. Este retorno às origens destas jovens não foi apenas um resgate cultural, mas também uma forma criativa de redescoberta e afirmação identitária. Esta vivência também permitiu que estas jovens refletissem sobre a agencialidade do corpo em espaços performáticos, e na conscientização do batuku enquanto prática expressiva da identidade e da memória coletiva, particularmente no contexto da diáspora.

Palavras chave: batuku; identidade desterritorializada; Cabo Verde; apropriação cultural; Madonna

“Dá Ku Torno!”: Batuku and Identity Territories in the Cabo Verdean Diaspora

Abstract: This article proposes an analysis of processes of identification that exist in batuku, a practice that originated on the island of Santiago in Cabo Verde, through the observation of the performance of the Batukadeiras X. This group, consisting mostly of young Afro-Portuguese women, gained international prominence when they participated as part of the North-American singer Madonna's Madame X Tour. The show integrated references from the expressive Afro-Portuguese culture that the artist absorbed during her stay in Lisbon, between 2017 and 2019, and through this collaboration the members of Batukadeiras X experienced a return to an imagined homeland, by reconnecting with their Cabo Verdean roots in a subalternized context. This return to the origins was not only a sort of cultural rescue, but also a creative form of rediscovery and identity affirmation. This experience also allowed these young women to reflect on the agency of the body in performance spaces, and on the awareness of batuku as an expression of identity and collective memory, particularly in the context of the diaspora.

Keywords: batuku; deterritorialized identity; Cabo Verde; diaspora; cultural appropriation; Madonna

Introdução

Após retornar a de uma viagem prolongada a Cabo Verde, onde visitei a minha família e procurei registrar diferentes contextos musicais, senti que tinha revitalizado uma ligação perdida com aquele país. Em parte, essa sensação originou-se da difícil relação dos meus familiares com uma terra que deixaram após a independência em 1975, para se estabelecerem definitivamente em Portugal. As capturas sonoras, para além de serem parte essencial do meu “diário de bordo”, rapidamente realçaram alguns dos meus atuais interesses ao nível de investigação, em especial as práticas expressivas existentes em Cabo Verde e na diáspora¹. Em Portugal, comecei a ter mais consciência sobre a importância da música enquanto elo de ligação de uma nação onde a maioria da população reside fora do arquipélago. Ao conhecer alguns grupos folclóricos e consumidores de música caboverdiana², ficou mais claro como Cabo Verde é concebido pelos que não voltaram (SIEBER, 2005; CIDRA, 2021). Simultaneamente, presenciei a força da imaginação dos que se sentem caboverdianos sem nunca terem visitado aquele país (BARBOSA e RAMOS, 2008). No caso de grande parte dos jovens descendentes, muitos deles demonstram um forte sentimento por Cabo Verde, o que os leva a uma sensação de encruzilhada identitária: eles não são considerados caboverdianos pelos seus pais porque nasceram em Portugal, e é nessa sociedade que tem que encontrar o seu lar. Nesse espaço liminar, sinto-me português e caboverdiano, com a necessidade de questionar os fragmentos dissonantes que encontro ao longo dessa busca identitária.

Em agosto de 2022 fui convidado para assistir a uma performance de um grupo de batukadeiras³ que tinha surgido recentemente. Ao longo da atuação observei algo que me intrigava: o ku torno⁴, movimento frenético executado pelas dançarinas, era excessivamente recorrido, enquanto forma de segurar a atenção do público que olhava extasiado para aqueles corpos eroticamente energizados. Estranhei porque este movimento implicaria uma subida da intensidade rítmica e vocal, até ao momento que as bailarinas se levantam dos seus assentos e de costas para o público dançarem até a energia percussiva diminuir. Naquele momento contestei com alguns amigos que estavam presentes sobre o facto de elas terem alterado o

¹ Este artigo enquadra-se num caminho pessoal e profissional enquanto antropólogo e produtor musical, o que levou a integrar no doutoramento de Políticas e Imagens da Cultura e Museologia em 2022, pela NOVA-FCSH de Lisboa.

² Escrevo “caboverdiano” sem hífen tal como Manuel Veiga argumenta que “Cabo Verde não é ‘um cabo que é verde’. A noção de composição se diluiu. Caboverdiano é um todo, designando um povo inteiro, uno e indivisível” (Veiga 2021).

³ Batukadeiras são o nome dado aos elementos que fazem parte de um grupo de batuku.

⁴ Todas as expressões na língua caboverdiana estão escritas em ALUPEC (alfabeto unificado para a escrita da língua caboverdiana).

roteiro daquele ritual. Para além disso, apercebi-me que cantaram uma música da Madonna e outras do compositor Orlando Pantera, ao invés de temas tradicionais ou criações originais, como é comum nos grupos de batuku. O conjunto que assistia chamava-se Batukadeiras X, e no final do concerto procurei falar com algumas das integrantes. Apercebi que tinha presenciado um processo de afirmação identitário através da objetificação do batuku, prática performativa de música e dança associado a mulheres da ilha de Santiago.

Génese do batuku

A descoberta das ilhas de Cabo Verde, ainda desabitadas em 1450, foi acolhido pelos portugueses como um evento facilitador para as suas transações comerciais em curso com a Costa Oeste Africana. Os primeiros navios enviados para colonizar as ilhas levavam europeus, entre mercadores ou ao serviço do império português, juntamente com homens e mulheres capturados e escravizados na costa para abrir as trilhas e labuta em suas montanhas e vales. Apesar dos esforços da coroa para transformar Cabo Verde numa colónia agrária e, em parte, pela situação desfavorável do arquipélago ao nível ecológico, Cabo Verde logo especializou-se na comercialização de escravos. Conforme a literatura histórica, a convivência de práticas expressivas dos negros escravizados com os europeus e particularmente com a Igreja enquanto instituição reguladora das práticas, não foi em nenhum momento pacífica. Tal como afirma Carla Indira Semedo, “o poder da violência simbólica era tão intenso que perpassava os outros setores da vida social e uma das suas manifestações é a escassa produção historiográfica caboverdiana sobre o batuku” (SEMEDO,2020, p.4).

Não existe uma noção exata da origem do batuku, apesar de que subsiste um consenso de que esta prática expressiva veio do continente africano, ou pelo menos algo semelhante, pelas suas características similares a outras tradições na África Ocidental. Tal como Susan Hurley-Glowa afirma, procurar a exata fonte africana de qualquer uma das tradições afro-caboverdianas é “provavelmente inútil por causa do seu carácter sincrético, devido ao facto de que os seus criadores não vieram de apenas um grupo étnico” (HURLEY-GLOWA,1997, p.158). A ilha de Santiago foi a primeira ilha a ser povoada, através da presença de africanos provenientes da Senegâmbia, região situada entre o Senegal e a Serra Leoa, nos quais os mandingas, wolofs, jalos e fulas são os grupos étnicos mais referenciados ao nível de presença histórica (NOGUEIRA, 2011, p.3). Uma hipótese sugere que durante o século XV houve uma necessidade dos escravos, jogados nas plantações de Santiago, de manterem as suas atividades culturais na medida do possível, utilizando a música e a dança como uma forma de resistência cultural. Tal como Susan afirma:

Talvez membros dos mesmos grupos étnicos, unidos por sua língua e costumes, inicialmente continuaram a praticar as tradições que trouxeram consigo. Eles falavam com outros escravos usando o português pidgin que aprenderam em Cabo Verde e falavam a sua língua tribal entre si. Com o tempo, os seus filhos e netos usaram esse pidgin como sua língua principal e ele foi gradualmente transformado em crioulo. É provável que um processo de criouliização semelhante tenha acontecido com a produção musical. (HURLEY-GLOWA, 1997, p.159).

Fig.1 Atuação de um grupo de batuku.



Fonte: Jornal a Nação. Assomada acolhe 2ª edição do evento “Maior Tereru di Batuku di Mundo”, 2023.

Performativamente, o batuku consiste num grupo que se exhibe num espaço chamado de *terreiro* (Fig.1), constituído por mulheres (e por vezes alguns homens) sentadas num círculo ou em arco que cantam em estruturas de chamada-resposta sobre um padrão polirrítmico. O *profeta* (ou líder) estabelece o andamento e inicia a música enquanto as integrantes batem três padrões rítmicos contrastantes, denominados de *pam-pam*, *corre-cabalo* (ou *galion*) e *rapicada*, o que cria um resultado polirrítmico através da relação entre células binárias contra ternárias. Esses ritmos são tocados em almofadas denominadas de *txabeta* (Fig.2), feitas de material sintético e que são colocadas entre as coxas ou joelhos. Uma a duas dançarinas entram no meio do *terreiro* e amarram um pano em volta dos quadris e começam a se mover lentamente no início, mas gradualmente ganham energia e velocidade.

Fig.2 Mulheres tocam a txabeta.



Fonte: Nélida Brito. Batuku cabo-verdiano, musica di terra, Buala, 2024.

A *profeta* e o coro inicialmente trocam uma melodia com quatro ou mais linhas geralmente o equivalente a 8 compassos de 2/4 ou 6/8 (HURLEY-GLOWA, 2020, p.120). Essa melodia é truncada em frases progressivamente menores até que o grupo atinja o pico de dinâmica, ritmo e intensidade (idem, 2020, p.3).

Fig.3. Partitura da parte rítmica do batuku, de acordo com anotação ocidental.



Fonte: SCHUBERT, 2020, p. 63.

Ku torno

Durante o ponto de energia mais alto da música, chamado de *rapique* ou *rapica*, cria-se a oportunidade para as dançarinas darem o *ku torno*, expressão em crioulo caboverdiano para o movimento intenso e frenético dos quadris, movimeto associado ao batukuk e que define esta prática. Tal como Hurley-Glowa descreve:

A dança é concentrada na parte inferior do tronco e pernas – as costas, ombros e cabeça permanecem quase imóveis e separados da dança. A dançarina dá um pequeno passo para o lado acompanhado de uma flexão nos joelhos e permite que o movimento seja

levado até os quadris em um piscar de olhos enquanto seu peso é trocado de um lado para o outro. (HURLEY-GLOWA, 1997, p.127)

Esse clímax é acompanhado por batidas na *txabeta* e pelo canto mais enérgico por parte das batukadeiras, de maneira a sustentar este momento do *rapique*. Quem assiste ajuda a aumentar essa energia através de aplausos e gritos, e uma das razões prende-se com o facto de que a dança do *ku torno* magnetiza a atenção dos espectadores, especialmente pelo seu carácter erótico e sensual. Esta dança pode ser vista como uma celebração da feminilidade e da liberdade de expressão corporal (HURLEY-GLOWA, 1997, p.260; SEMEDO, 2020; SHUBERT, 2020). Nesse sentido, a coreografia torna-se central na compreensão da prática do batuku, ao permitir compreendermos como os sujeitos constroem-se corporalmente no momento performático. E, mais que estar unicamente a enfatizar as formas femininas, reificando noções e categorias culturalmente elaboradas de feminilidade, “há todo um discurso que provém do saber-fazer erótico, em que os desejos se corporificam” (SEMEDO, 2020, p.20). Sendo assim torna-se importante referir a noção de género ao nível performático, em que os sujeitos femininos vão se apropriando das formas de serem mulheres, resultantes das suas trajetórias e, a todo instante, reatualizando-as nas práticas quotidianas (BUTLER, 1998). As performatividades de género das batukadeiras, nas quais as noções de corporeidades femininas e masculinas vão sendo reatualizadas e ressemantizadas, e como refere Indira Semedo, “traduzem questionamentos sobre tais regras, sobre o que constrói, define e prescreve os modos de existir no espaço social caboverdiano” (SEMEDO, 2020, p.26).

Fig.4. Ao centro, dançarina dá ku torno.



Fonte: Nélida Brito. Batuku cabo-verdiano, musica di terra, Buala, 2024.

Territórios identitários

A prática do batuku é muito comum na comunidade Santiaguense espalhada pelo mundo, uma grande parte a residir em Portugal. As décadas de 1960 e 1970 ficaram marcadas por um aumento nos fluxos migratórios de ex-colônias portuguesas na África, motivado principalmente por questões laborais. Muitos dos migrantes provenientes de Cabo Verde se estabeleceram em Lisboa, em busca de melhores oportunidades de trabalho, no entanto a chegada desses migrantes foi caracterizada por desafios substanciais. Em muitos casos, esses indivíduos encontraram-se em situações de trabalho precário e de baixa qualificação, muitas vezes operando na clandestinidade, e essa precariedade laboral estendia-se às suas condições de habitação. Sem acesso a moradias formais e dignas, muitos caboverdianos foram forçados a construir habitações improvisadas em áreas suburbanas. Essas áreas, muitas vezes denominadas de “bairros de lata”, *bairro* ou bairros clandestinos, rapidamente adquiriram uma conotação negativa. Eram vistas como espaços degradados e perigosos, tanto pela opinião pública quanto pelas autoridades (CIDRA, 2021).

A estigmatização dessas comunidades resultou num desinteresse político considerável em melhorar as condições de vida nessas áreas. A falta de investimentos em infraestrutura básica, como saneamento, eletricidade e transporte público, perpetuou um ciclo de marginalização e pobreza. Além da segregação espacial, também enfrentaram barreiras significativas em outros setores institucionais. A falta de intervenção efetiva do Estado criou um vácuo que permitiu que as comunidades migrantes em Portugal desenvolvessem espaços físicos onde pudessem reproduzir e preservar as práticas culturais de seus países de origem. Essas práticas englobam não apenas a língua ou a alimentação, mas também as expressões sonoras e artísticas. Essas “esferas públicas alternativas” (GILROY, 1993) proporcionavam um espaço de liberdade e autonomia e uma cidadania não-normativa e transnacional (CIDRA, 2021). Nestes locais, era possível expressar a sua cultura, identidade e solidariedade comunitária sem as restrições e discriminações que enfrentavam em outros espaços. Essa liberdade proporcionava um senso de pertencimento e empoderamento, estimulando a agência individual e coletiva, o que potenciava redes e atividades económicas, políticas, sociais e culturais não apenas localmente, mas também no estabelecimento de conexões com Cabo Verde e outros pontos da diáspora. Sendo assim, estes contextos demonstravam ser uma resposta criativa e adaptativa às condições adversas, ao mesmo tempo em que fortaleciam os vínculos comunitários e promoviam a mobilidade social e cultural. Estes bairros, além de elementos culturais caboverdianos, portugueses e de outras populações migrantes, apresentam também “a interação social e convival que é praticada normal e rotineiramente

na vida cotidiana das cidades pós-coloniais” (GILROY, 2007, p.75 apud BARBOSA e RAMOS, 2008, p.185).

Em Portugal, existem numerosos grupos de batuku, compostos principalmente por mulheres originárias de Cabo Verde ou nascidas na diáspora, que atuam em contextos sociais onde o espaço para a expressão cultural migrante é frequentemente associado à necessidade de manutenção e transmissão da identidade e à celebração da memória (RIBEIRO, 2012; LOPES, 2020; CIDRA, 2021). Não é apenas uma forma de expressão artística⁵, mas também um meio de transmitir histórias, valores e experiências entre gerações. Ao participar desses grupos, as mulheres caboverdianas compartilham não apenas a sua herança cultural, mas também fortalecem os laços comunitários e promovem a redes de solidariedade dentro da diáspora. Nos bairros em Portugal, é a forma de expressão musical e coreográfica mais importante e significativa, desenvolvida por adultos no âmbito das atividades associativas formalmente organizadas (RIBEIRO, 2012). Na condição pós-colonial destas comunidades, a música e a dança do passado se estabelecem no presente como *territórios identitários* ou ecos da história, e tal como Jorge Ribeiro afirma, “num espaço entre o imaginário e o real que os migrantes projetam por vezes identidades e modos de estar que não se enquadram nem na sociedade de acolhimento nem no território que deixaram” (idem, p.20). Esse espaço liminar, onde as práticas culturais são recontextualizadas, gera um sentimento de nostalgia que se revela como um motor criativo em muitas comunidades migrantes. Sustentado pelas redes de sociabilidade da diáspora e pelas práticas expressivas transnacionais, esses lugares idílicos contribuíram para a sensação de pertença a uma identidade *desterritorializada*.

Memória vivenciada

No caso dos jovens descendentes em Portugal, Cabo Verde permanece como uma terra desconhecida. Todavia, muitos deles demonstram um forte sentimento de pertença ao arquipélago, mesmo sem o conhecer, ou seja, apesar de nunca terem visitado Cabo Verde têm, em parte, uma determinada memória *vivenciada* da terra de origem dos seus pais (BARBOSA e RAMOS, 2008). Estas transmissões são estimuladas por determinadas práticas performativas sonoras, como é o caso do batuku, enquanto processos de identificação que promovem tanto uma leitura reeinterpretativa de uma certa “cultura de origens” africanas, de

⁵ É importante assinalar que, além dos contextos de performance tradicionais, existem conjuntos musicais que integraram o batuku ao nível instrumental. Desde a década de 70 e 80, existem grupos e solistas tais como Bulimundo, Norberto Tavares, Orlando Pantera, Tcheka, Princezito, Vadú ou Gil Semedo, que introduziram o batuku nas suas composições e em diferentes instrumentos musicais, não somente ao nível percussivo (SHUBERT, 2020, p. 58). Recentemente observamos músicos da nova geração inseridos no mercado da cultura global que incluem esta prática expressiva nos seus repertórios, tais como a Lura, Mayra Andrade e Dino de Santiago.

um passado histórico e migratório que não lhes pertence e na abertura do leque a outras referências que vão além de Portugal e de África, como é o caso da cultura negra norte-americana. Tal como António Contador afirma:

“A ficção da identidade dos jovens negros é um agenciamento contínuo de referências desterritorializadas, reapresentadas através da partilha e do consumo de uma transestética negra onde se articulam: estilo, corpo, passado, presente e música num jogo tenso- metafórico- entre o que se é e o que quer ser” (CONTADOR, 1999, p.37).

Em suma, estes processos são tentativas de *territorializar* um sentimento de pertença que possibilite a legitimação de uma identidade étnica (CONTADOR 1999, p.2). Para além do contexto familiar, do convívio nos espaços do *bairro* enquanto agências de socialização, as referências à africanidade e negritude também são provenientes de um *mediascape*. Ou seja, parte dessa ficção identitária surge de uma memória coletiva, proveniente de arquivos e simbologias transnacionalistas (HIRSCH, 2012), existentes nos diferentes meios de comunicação que consomem. Isso também possibilita os jovens negros portugueses identificarem-se com uma comunidade global, num imaginário coletivo *desterritorializável*, movida por um sentimento comum de discriminação racial e de exclusão social (CONTADOR, 1999, p. 88). Através dessas formas de representação poder-se-á detectar “tanto os discursos identitários, como a memória local e diaspórica, sobretudo o enraizamento na ancestralidade negra” (BARBOSA e RAMOS, 2008, p.183) e nessas mutações e contínuas relações que desencadeiam o desenraizamento, o hibridismo e a criouliização, poderão dar lugar a novas expressões criativas e artísticas de liberdade, de emancipação, de autonomia e de cidadania.

Madame X

Não sabia concretamente como tinha surgido este grupo constituído por mulheres jovens. Ao ter uma conversa com algumas integrantes as minhas questões foram respondidas: elas foram chamadas para um casting da Madame X, espetáculo concebido pela Madonna⁶ em 2019, e as escolhidas tinham que ter proficiências ao nível de inglês e terem origem africana. Entre as 14 eleitas existiam mulheres caboverdianas, portuguesas e uma santomense, sendo que apenas três eram batukadeiras de outros grupos tradicionais. Não se conheciam entre si e após uma seleção realizada em Inglaterra viajaram para os EUA.

A turnê Madame X foi programada para ocorrer de setembro de 2019 a março de 2020, mas acabou sendo interrompida devido a constantes lesões sofridas por Madonna e ao início da

⁶ Nascida como Madonna Louise Ciccone on August 16, 1958 in Bay City, Michigan, USA.

crise pandémica do Covid-19. O espetáculo, com duração de duas horas e meia, apresentava alter ego da cantora, a Madame X, que retratava uma misteriosa espiã com múltiplas identidades que incluíam uma dançarina, equestre, criança, governanta, uma mãe, estudante, prostituta, professora e uma santa. Através dessa personagem versátil, Madonna permitiu-se expressar diferentes aspetos da sua criatividade e persona artística. Entre ensaios intensivos para a criação de repertório, aulas de canto e de dança, estas jovens passaram por um processo que testou a “resistência psicológica ao terem que se adaptar á proposta conceitual de Madame X”⁷. Entre construir um repertório inédito e aprender os temas antigos desta cantora norte-americana, toda essa fase de montagem do espetáculo era vigiada pela própria Madonna, ela que tinha presenciado o “poder” do batuku em Portugal e quis integra-lo no seu espetáculo através destas mulheres.

Fig.5. Integrantes do grupo de batukadeiras que participaram na turnê Madame X.



Fonte: Jornal O Público. Dizem as Batukadeiras: Madonna “quer mostrar que a mulher negra pode ser o que quiser”, 2020.

A turnê Madame X foi programada para ocorrer de setembro de 2019 a março de 2020, mas acabou sendo interrompida devido a constantes lesões sofridas por Madonna e ao início da crise pandémica do Covid-19. O espetáculo, com duração de duas horas e meia, apresentava alter ego da cantora, a Madame X, que retratava uma misteriosa espiã com múltiplas identidades que incluíam uma dançarina, equestre, criança, governanta, uma mãe, estudante, prostituta, professora e uma santa. Através dessa personagem versátil, Madonna permitiu-se expressar diferentes aspetos da sua criatividade e persona artística. Entre ensaios intensivos para a criação de repertório, aulas de canto e de dança, estas jovens passaram por um

⁷ Entrevistas realizadas a integrantes do grupo Batukadeiras X entre agosto 2022 e fevereiro 2023.

processo que testou a “resistência psicológica ao terem que se adaptar á proposta conceitual de Madame X”⁸. Entre construir um repertório inédito e aprender os temas antigos desta cantora norte-americana, toda essa fase de montagem do espetáculo era vigiada pela própria Madonna, ela que tinha presenciado o “poder” do batuku em Portugal e quis integra-lo no seu espetáculo através destas mulheres.

Fig.6. Orquestra de Batukadeiras de Portugal.



Fonte: Jornal I, “As batukadeiras que conquistaram a Madonna”, 2020.

Nos anúncios da turnê ela afirmava que Madame X era o símbolo pessoal de “resistência na luta contra a desigualdade, preconceito de idade, misoginia e sexismo” (HURLEY-GLOWA, 2020, p.1), influenciados pela sua estadia em Lisboa entre 2017 a 2020. Nessa altura, mergulhou na efervescente atmosfera “luso-tropical” de Lisboa, especialmente nos eventos musicais onde pôde apreciar o fado português, estilos africanos como a morna, funaná e a música eletrónica afro-portuguesa. Tornou-se amiga de Dino de Santiago, jovem cantor lusocaboverdiano nascido em Portugal e instrumentista de sucesso comercial, que lhe providenciou a oportunidade de observar o batuku através da performance da Orquestra de Batukadeiras de Portugal (Fig.6). Esta orquestra, formada por diversos grupos existentes na Área Metropolitana de Lisboa, é constituído por mulheres caboverdianas nascidas em Santiago e na diáspora, de idade compreendida entre os 20 e 80 anos. Foi um momento que marcou esta cantora e que quis retratar na sua digressão. Tal como Madonna descreve:

⁸ Entrevistas realizadas a integrantes do grupo Batukadeiras X entre agosto 2022 e fevereiro 2023.

(...) do outro lado da sala havia um grupo de mulheres sentadas em semicírculo em cadeiras. Elas começaram (...) batendo esses ritmos, e então eles começaram a cantar e se revezando para se levantar e dançar. Eu fui atraído por elas. Foi selvagem - a maneira como elas tocavam e a maneira orgânica como se levantavam e se revezavam dançando juntas e cantando. (...) Eram como uma família, uma comunidade de mulheres. (The World of Madonna <https://www.youtube.com/watch?v=14NrWIJ7THQ> apud HURLEY-GLOWA, 2020, P.2)

Cocriação ou apropriação?

A primeira colaboração entre a cantora e este grupo acontece em junho de 2018, quando Madonna convidou as batukadeiras para gravarem a faixa “Batuka”, tema que incluído no álbum *Madame X*, como também na participação de um videoclipe filmado em Portugal. Nesse vídeo, a cantora quis recriar o significado do primeiro encontro que tiveram num cenário que sugerisse ter sido filmado em Cabo Verde (Fig.7), constituído por uma casa semelhante às existentes na ilha de Santiago, próxima do mar, e onde surge a cantora na companhia destas mulheres:

“Queríamos homenagear como as conheci e nossa jornada, (...) escolhemos um ambiente mais natural e bonito como local de encontro, terminando no estúdio de gravação. Não foi fácil replicar o significado do nosso primeiro encontro e como tudo aconteceu. Como elas convidaram e deram um tambor de couro, sentaram-me e disseram ‘Junte-se a nós’. Elas se revezaram dançando e abraçando-me (...) convidaram para entrar no mundo delas e me fizeram sentir extremamente bem-vinda. Quando pedi que gravassem comigo, foi exatamente a mesma experiência.” (Watch The Exclusive Premiere of Madonna’s “Batuka” Video & Hear From The Woman Herself⁹)

Posteriormente, ao pensar na criação do seu novo espetáculo ao vivo, Madonna escolheu um grupo de mulheres para fazer a turnê. Apesar de ter denominado este novo conjunto de Orquestra de Batukadeiras, somente duas que integravam esta orquestra foram selecionadas. De certa maneira esta cantora extraiu o *setting* que vivenciou e convencionou-o, ao literalmente replica-lo na digressão com um grupo escolhido num workshop em Inglaterra. Essa seleção, através de critérios como o domínio da língua, idade e disponibilidade para fazer uma turnê, inevitavelmente desqualificava a generalidade das que integram a Orquestra de Batukadeiras de Portugal. A maioria das integrantes destes grupos são trabalhadoras do setor da limpeza, mães ou avós a tempo inteiro, inseridas em ambientes domésticos marcados por uma centralidade feminina, além de serem agentes essenciais nas redes de

⁹ <https://www.refinery29.com/en-us/2019/07/238160/madonna-batuka-music-video-madame-x-interview>

parentesco¹⁰ e de solidariedade que caracterizam a comunidade caboverdiana em contexto transnacional (BONGIANINO, 2012; LOPES, 2020).

Fig.7. Imagem do videoclipe “Batuka”. A cantora quis recriar uma paisagem semelhante à ilha de Santiago.



Fonte: Youtube.

Ao observar aquele evento em Lisboa e no convívio que teve com estas batukadeiras, a cantora resinificou a partir do que era a sua visão conceitual do espetáculo Madame X. Sendo assim, a moldura do terreiro, onde estas batukadeiras se manifestavam, foi transferida para a moldura do palco com outras integrantes mais jovens (GOFFMAN, 1974; HANDLER, 2011). Após a estreia, a turnê Madame X foi vista por alguns críticos como mais uma forma de retirar proveito próprio ao nível financeiro, com lucros de 53 milhões de dólares, e de autoafirmação através desta imagem de estar do lado dos oprimidos (HURLEY-GLOWA, 2020). Madonna rebate essas críticas com o argumento de que:

(...) arte pertence a todos. Não é uma questão de se apropriar do que outras pessoas fazem e tomar como seu. Para mim, é uma homenagem a toda a música que ouvi, e dar uma plataforma e uma voz a toda essa música incrível que o resto do mundo realmente não tem o privilégio de ouvir e escutar. (The World of Madonna <https://www.youtube.com/watch?v=14NrWIJ7THQ> apud HURLEY-GLOWA, 2020, p.7).

¹⁰ Após ter sido selecionada para a turnê Madame X, uma das integrantes, já aposentada, foi confrontada pelo próprio marido que, apesar de viver em França e longe da família, sentiu que seis meses de digressão seria demasiado tempo para a sua esposa. A própria adoeceu de tanta angústia, o que exigiu a intervenção da filha de ambos.

Fig.8. Orquestra de Batukadeiras de Portugal participam no videoclipe “Batuka”.



Fonte: Youtube.

Sem querer necessariamente questionar as intenções da cantora em querer colaborar com pessoas de origens e classes sociais distintas, Hurley-Glowa observa que a moldura do espetáculo *Madame X* e a não integração das mesmas batukadeiras que ela afirma “dar voz” revelou que a sua motivação não era somente munida de boa vontade. Existiu uma estratégia de gerar ganhos potenciais ao se apropriar de cenários que vivenciou durante a sua estadia em Portugal e reproduzi-los através de parâmetros provenientes do *show business*. Foi o caso ao ter recriado em palco uma rua do bairro de Alfama, e para além das batukadeiras contratou para a turnê os músicos que conheceu nas diversas tertúlias que frequentou em Lisboa. Sendo assim, será que foi uma colaboração, onde as receitas dos espetáculos foram justamente repartidas pelos cocriadores, ou houve simplesmente um empréstimo e recortes de práticas expressivas em prol do sucesso pessoal? Madonna tornou-se uma figura icónica em grande parte devido a apropriações de estilos e imagens, muitas vezes através da provocação do *status quo*. No que concerne à sua relação com contextos culturais do sul global, sempre teve uma postura de cariz filantropa. Será essa homenagem que afirma uma forma de gerar capital de prestígio e credibilidade? Tal como Hurley-Glowa afirma:

No geral, a turnê e o vídeo são exemplos clássicos de produções em que um artista branco revitaliza um show usando a energia de artistas negros. Madonna chama isso de homenagem, mas a apropriação não é, de fato, tão simples — há elementos inerentes de privilégio e exploração brancos que não podem ser tão facilmente descartados. (HURLEY-GLOWA, 2020, p.7)

Fig.9. Orquestra de Batukadeiras juntamente com Madonna, no espetáculo Madame X.



Fonte: Instagram.

Quando questionadas sobre a experiência de trabalhar com a *Rainha da Pop*, as selecionadas para a turnê Madame X foram unânimes, ao afirmarem que a intensidade de uma digressão, a dinâmica sociocultural das cidades americanas e especialmente a consciência que despertaram da sua afroidentidade foram episódios que lhes marcaram:

Estamos a representar uma dor sentida no passado, mas chegamos a dançar. Isso passa-se na cultura africana, e nos negros americanos que expressavam a sua dor através do gospel ou nos brasileiros negros através da capoeira. Significa uma natureza muito forte: é arte, representa bravura¹¹.

Contaram sobre um acontecimento num dos concertos, quando alguns fãs brasileiros trouxeram uma bandeira de Cabo Verde, porque ao tomarem conhecimento da “existência de africanos no espetáculo da Madame X foram pesquisar a origem”. Elas afirmaram que se observavam como as “legítimas representantes da cultura caboverdiana”, apesar de existirem integrantes que nunca visitaram aquele arquipélago ou que viajaram quando eram mais novas, sem quaisquer recordações daquele lugar. No momento que faziam o batuku, inseridas na moldura da Madame X, sentiam-se habitadas por esse lugar imaginado tanto por elas como por uma comunidade dispersa, composta pelos que sofrem do “mito do retorno á pátria” (GIBAU, 2005), ou seja, dos que nunca foram ou que nunca mais irão voltar.

¹¹ <https://www.publico.pt/2020/01/16/culturaipilon/reportagem/batukadeiras-madonna-quer-mostrar-mulher-negra-quiser-1900616>

Uma das vocais do grupo descreveu um vídeo que antecedia a entrada das batukadeiras no palco, narrado pela própria Madonna, onde através de um discurso politizado contextualizava a história da mulher negra. Esta jovem revelou que apesar de ter aprendido com a sua mãe a dar *ku torno* aos cinco anos, não sabia o seu significado e que só na digressão, através da interpretação da cantora norte-americana, é que compreendeu qual era a agencialidade daquele movimento, que nas suas palavras “representava luta, resiliência e uma maneira de ultrapassar sofrimento acumulado”. Ela reparou que nem a própria mãe conhecia o sentido simbólico do *ku torno* ou pelo menos na forma como a cantora contribuiu para o seu imaginário.

Batukadeiras X

Posteriormente, com o fim da digressão, estas mulheres sentiram a vontade de prosseguir com o grupo em Portugal, mas autónomo da marca Madonna. Anteriormente denominadas de Orquestra das Batukadeiras, nome herdado do grupo que Madonna tinha conhecido em Lisboa, este conjunto retornou aos palcos nacionais, agora metamorfozadas nas Batukadeiras X. Alguns convites para atuações em Portugal começaram a surgir, e um dos primeiros aconteceu em agosto de 2022. Através do convite de Dino de Santiago, enquanto curador do evento Jardins de Verão da fundação Calouste Gulbenkian, tiveram a oportunidade de se mostrar ao público português. Tal como o próprio cantor afirma, o Jardins de Verão visa acolher atuações de artistas e grupos que recuperam “memórias rítmicas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, da República Centro-Africana e da Gâmbia, casam com a eletrónica global, saem dos bairros sociais e cercam a capital portuguesa”¹².

Nunca tinha visto tantas pessoas na Gulbenkian. Era impressionante para o contexto, pois eram os primeiros meses pós-pandemia e os eventos eram realizados sem restrições. Todo o espaço externo do relvado estava repleto de pessoas de todas as idades e nacionalidades, na sua maioria europeus, e também alguns caboverdianos que se encontravam perto do palco. O público nitidamente tinha uma expectativa em relação ao poder sugestivo desta prática performática, ao escutarem-se urros ansiosos antecedendo a atuação. As batukadeiras entraram no palco e começaram o espetáculo com um ritual de mãos dadas e de olhos fechados cantando “Batuka”, canção reconhecida por muitos que ali se encontravam. Em seguida, a mulher mais velha do grupo, que além de outra batukadeira é a única senhora de meia idade que participou na turnê de Madame X, cantou um tema tradicional e assim deu

¹² <https://gulbenkian.pt/noticias/jardim-de-verao-2022/>

início ao batuku. Algo chamou a atenção nos momentos de *rapique*: antes de aumentarem a energia elas gritavam insistentemente “dá ku torno!” para a bailarina, como forma de segurar cenicamente a atuação. Antes de iniciar a terceira música, a porta-voz do grupo fez uma pausa para contextualizar o que era o batuku e a origem daquele conjunto:

Hoje estamos aqui para viajar um pouco convosco até Cabo Verde, trazer um bocadinho da nossa tradição, um tipo de música muito antiga, que nós nem sabemos em que época em que tudo começou. Nós crescemos com o batuku em casa, festas e convívios. Eu não nasci nem cresci em Cabo Verde, mas o que está no sangue no sangue fica e hoje estou aqui para demonstrar isto (...) O batuku nasceu antigamente para que os escravos pudessem expressar os seus sentimentos. Foi algo proibido. Nós estamos aqui para provar que o batuku é cultura, é símbolo de resistência, de resiliência e ‘batuku stá na moda!’ (Transcrição de gravações feitas no concerto das Batukadeiras X em Lisboa, agosto 2022)

Em seguida cantaram “Batuku sta na moda”, música de Orlando Pantera e um dos maiores compositores caboverdianos. Uma das cantoras fez uma interpretação vocal mais moderna, próximo do R&B, estilo musical que canta nos seus projetos musicais de *covers*. No momento que a energia do *rapique* estava a baixar, a cantora ficou hipnotizada a observar o *ku torno* da dançarina enquanto o público entusiasmava-se. De repente uma outra batukadeira gritou ela continuar a cantar, para que entrassem na parte final da música. Nesse momento cantaram “Na ri na”, um dos temas clássicos de Orlando Pantera, que tal como outras suas músicas foram interpretadas e emblematizadas por músicos caboverdianos e portugueses após a sua morte prematura em 2001, aos 31 anos. Ao mesmo tempo que lhe deram uma *segunda vida* (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998), Orlando continua desconhecido pelo público em geral, ele que, após a independência de Cabo Verde em 1975, inspirou-se na história cultural e política da população camponesa de Santiago enquanto forma *reafricanização dos espíritos* e de alargar as noções oficiais da cultura crioula cabo-verdiana (CIDRA, 2021).

A seguir houve uma descrição, através de outra integrante, de como é composto um grupo de batuku e no que consistem as letras, referindo que “não são complexas e que podem ser sobre o dia-a-dia, a família, a chuva em Cabo Verde, a plantação e muitas vezes até são improvisadas”. A música seguinte, “Raboita Rubon Manel”, também da autoria de Orlando, retrata um acontecimento histórico de uma revolta que aconteceu em 1910, no qual camponeses de Santiago contestavam as rendas muito altas dos terrenos onde plantavam e “então as mulheres caboverdianas, resilientes e fortes, quiseram-se impor”, afirmou a jovem. O público reagiu a estas palavras de forma estrondosa e de seguida cantaram uma música mais tradicional. De repente ocorreu uma “invasão” de palco por duas pessoas que surgiram do público, ambas caboverdianas. Esta dinâmica é típica no batuku, em que voluntariamente

elementos do público entram no *terreiro* e assumem o controlo a dança, ao pedir para *marra pano*, ou seja, amarrar um pano á volta da cintura enquanto solicitação para entrar naquele ritual. Além da incursão, as próprias dançarinas também escolhem no público pessoas para entrarem no *terreiro*. Estas escolhas normalmente acontecem em eventos constituídos por públicos que não são caboverdianos, enquanto forma de entretenimento ou de simbolicamente incorporar o espírito daquela dança nos estrangeiros. Seja num ambiente de *terreiro* ou num espetáculo, o público é co-determinante na ação performativa, o que revela que as batukadeiras não são sujeitos autónomos, mas cúmplices da presença do espectador (FISCHER-LICHTE 2010).

Fig.10. As Batukadeiras X atuando nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Fonte: Youtube.

Língua e identidade

Novamente, a porta-voz retornou e durante alguns minutos interage com o público, desta vez para partilhar a história do batuku. Há uma descrição da *txabeta* e dos seus diferentes tamanhos e materiais. Nesse seguimento ela refere a senhora mais velha do grupo que também é a *profeta* e lider, afirmando que ela "não sabe ler nem escrever", e que prefere manter o kriolu¹³ como a sua língua principal de comunicação. Durante a turnê havia jovens que tinham dificuldade em comunicar com ela porque sentiam vergonha do kriolu que aprenderam em casa ou no seu bairro. Apesar dessa timidez, para estas jovens o português é geralmente associado à vida oficial e formal, enquanto o kriolu cuida dos vínculos

¹³ Designo como 'kriolu' a língua caboverdiana, enquanto forma simbólica de aproximação ao ALUPEC (alfabeto unificado para a escrita da língua caboverdiana).

interpessoais e comunitários entre os seus falantes que também compartilham uma identidade sociocultural. A língua de origem é importante dentro da família, para consolidar as relações com os membros familiares que vivem no país de origem, principalmente a geração mais velha.

A situação linguística no seio das famílias caboverdianas imigrantes é determinada pelas tensões entre a cultura de origem com a tentativa de adaptação e integração na sociedade anfitriã, em especial pela preocupação dos pais em querer integrar os seus filhos com a cultura dominante, apesar de parte da população jovem descendente, já nascida em Portugal, crescer em áreas com uma alta percentagem de população migrante africana, na grande maioria a viver em condições precárias e vulneráveis a estigmatização e marginalização social (MÄRZHÄUSER, 2011). São nesses condicionamentos sociais que a disseminação do kriolu como língua popular pelos jovens é fomentada, tanto por ser assumida como forma de resistência cultural e linguística dos filhos de imigrantes, mas também por ser difundido em grupo nas escolas quando há um número suficiente de alunos que o falam regularmente, ao ponto de se tornar comum não só entre eles, mas também entre os seus pares não caboverdianos. Uma das integrantes referiu que nunca aprendeu kriolu com os pais, mas através das músicas que ouvia em casa com eles, porque apesar de não falarem com ela a “vida doméstica era africana”.

Fig.11. Dançarina dá *ku torno*, perante uma multidão nos jardins da fundação Calouste Gulbenkian.



Fonte: Instagram.

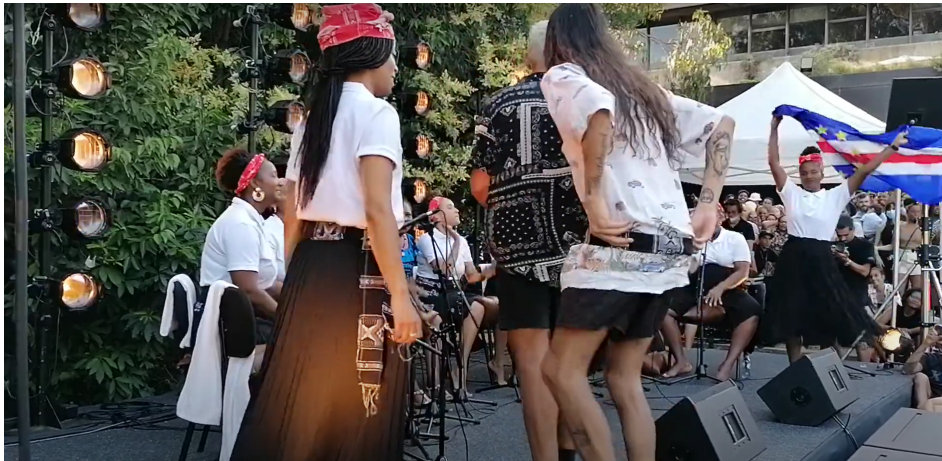
“Nhos pila txabeta!”

A porta-voz continua a descrever um momento passado nos ensaios, em que a líder do grupo estava muito atenta a escutar as *txabetas* e “fazia uma cara séria, de como se alguma coisa aqui não estivesse a sair bem.” Ela refere este episódio para dizer que é bom receber conselhos, “porque há que respeitar os nossos mais velhos, é com eles que nós aprendemos.” Depois referiu que um dia será ela a partilhar com a sua filha aquela tradição porque identidade é importante para que “possam entrar num sítio, de cabeça levantada e nariz empinado para perceberem quem é que são”. Em seguida fez uma descrição do traje: a saia preta e lenço na cabeça, narrando que “antigamente usava-se um lenço branco, mas como hoje em dia estamos todos modernizados e as coisas tem que evoluir usamos um lenço vermelho”. Ela continua a descrever o *pano di terra*, a faixa que todas as batukadeiras amarram na cintura, e posteriormente fez a descrição das três maneiras de tocar a *txabeta*, através de uma polirritmia gerada entre o *pam pam*, *rapicada* e *corre-cabalo*. Durante essa demonstração ela dá *ku torno* e continua a narração sobre aquela polirritmia. Repentinamente vira-se para o grupo e pede “*forsa na brasu!*” enquanto ordem para aumentar a energia percussiva, enquanto rampa para o *rapique*. Sem aviso, ela começou a dar *ku torno* de forma mais intensa, de microfone na mão e a dar piruetas, enquanto o público urrava com aqueles movimentos frenéticos.

Preenchendo o tempo que dispunham de atuação, a porta-voz prosseguiu aquele contexto didático para chegar à descrição do *ku torno*, de certa maneira imaginado por quem assiste como um momento de possessão. Perguntei a algumas das integrantes o que sentiam durante aquele movimento, eu que sempre imaginei estar a presenciar um estado de transe ou alteração de consciência. A porta-voz do grupo respondeu que “não pensa em nada, sorrio para o público e deixo-me ir”. Já outra integrante retrata esse momento como “estar de costas para o público e olhar de frente para as batukadeiras, e isso motivar o *ku torno*”. Nessas dimensões performativas da possessão do espírito existe um *role playing* entre elas e a audiência, e assim “as abordagens comunicativas muitas vezes traçam paralelos diretos entre a possessão espiritual, os processos teatrais e a encenação dramática” (DAWSON, 2011, p.7). Assim como o ator numa peça de drama, a pessoa possuída assume um papel que representa para seu respetivo público e que é dirigida por um determinado roteiro. Podemos pôr em hipótese das práticas coreográficas do batuku serem “formas periféricas de possessão” (idem:8), em contraste com formas mais conservadoras de possessão religiosa, por ser criada por membros historicamente marginalizados da sociedade caboverdiana. Ao observar o *ku torno* enquanto materialidade de um corpo social, que espelha as questões de

género e de perseguição política e cultural, este espaço de possessão fornece também um meio através do qual pressões socioculturais potencialmente destrutivas podem ser canalizadas (LEWIS, 1986, p.30 apud DAWSON, 2011, p. 8).

Fig.12. Elementos do público são chamados pelas batukadeiras para dançar em palco.



Fonte: Youtube.

A porta-voz ordenou ao grupo “*nhos pila txabeta!*”, para intensificarem a percussão, e de costas para o público ela começou a dar *ku torno*. Parou repentinamente e explicou como a dança se concretiza, explicando como mexer os pés e as ancas. Afirmou que prefere ver as mais velhas a dançar e enquanto apontava para o público pediu a uma senhora caboverdiana para fazer uma demonstração. Entre os gritos e aplausos da multidão surgiu uma senhora de meia-idade que relutantemente subiu ao palco, e intimidada com aquela situação pediu para se sentar e tocar a *txabeta*. A *profeta* recebeu o microfone e cantou um tema tradicional, e de repente uma outra mulher subiu ao palco para dar o *ku torno*. A música terminou repentinamente e a porta-voz dirigiu-se para o público a prometer que mais pessoas iriam dançar com elas. Repetiram o tema “*Na ri Na*”, e no momento do *rapique* as dançarinas *marra pano* em alguns homens estrangeiros que elas escolheram entre os que assistiam (Fig. 12). Ao som das *txabetas* eles tentavam imitar as batukadeiras, e entre risos e aplausos o público aclamava este momento divertido enquanto a porta-voz, envolvida num enorme pano com a bandeira de Cabo Verde estampada, dava *ku torno*.

Conclusão

A recorrência do *ku torno* durante aquela atuação no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian tinha sido algo inesperado para o que eu reconhecia daquela prática. Na tentativa de não quebrar o diálogo com o público, elas sustentavam a performance recorrendo aos movimentos de dança mais impactantes, tipicamente associados ao clímax de uma música, de forma que

mantivessem a atenção dos que assistiam. Estas jovens tinham a consciência do poder de um corpo feminino erotizado, algo que perceberam durante a digressão nos EUA, ao sentirem como o público se “incendiava assim que as dançarinas se levantavam”¹⁴. Nos terreiros que assisti em Cabo Verde e nas comunidades da diáspora, as reações dos que presenciavam eram múltiplas, desde urros e incentivos, mas sendo que a maioria das atuações estavam inseridas num contexto culturalmente circunscrito, aquele movimento era envolvido por aqueles que tinham a necessidade de convívio em espaços de afirmação de solidariedade e sobrevivência comunitária. No caso daquele festival, as manifestações do público demonstravam que não era comum assistir-se a este tipo de performance. Havia uma sensação desconcertada perante o erótico e o exótico, que poder-se-ia dizer que era uma demonstração da admiração secreta pelo “nobre selvagem” (HANDLER 2011), enquanto reflexo da progressiva rejeição do primitivo no mundo moderno. Numa perspetiva histórica, assistirmos a esta moldura de um corpo africano erotizado revela-nos também os fragmentos coloniais que ainda perduram. Enjaulado num “zoo étnico” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998), o subalterno imita o subalterno, numa espécie de auto-caricatura em que fica exposto a dimensão assimétrica, submissiva e hegemónica ainda existente entre uma Europa e África coletivamente imaginada. A música africana metamorfoza-se em *world music*, e nessa materialização no imaginário ocidental recria-se o estereótipo do Outro “ausente”, num espaço performático etnocêntrico, mas sentido como puro, autêntico e tradicional (CONTADOR, 1999, p.42). Paralelamente esse território é uma rerepresentação da imagem da etnicidade no imaginário da própria diáspora africana, que podemos ver no caso destas mulheres como “ensaios a um *regresso emocional* dos que nascem em Portugal, que não necessariamente é um retorno às origens, mas uma forma de manter uma estabilidade identitária” (idem, 1999, p.83). Neste sentido, podemos considerar que existe um carácter eminentemente reflexivo das performances culturais (RAPOSO, 2010), onde o sujeito revela-se a si próprio para si próprio (TURNER, 1987).

Neste contexto observou-se que a objetificação do batuku, promovido pelo interesse da Madonna, enquanto *turista bem-intencionada* (HURLEY-GLOWA, 2020, p.7), foi uma forma criativa destas mulheres criarem uma *segunda vida* à sua ancestralidade, ao serem autodidatas e simultaneamente subalternas através dos usos da cultura dos seus antepassados. Ao atuarem enquanto operadores simbólicos que representavam Cabo Verde durante os seis meses da digressão do espetáculo Madame X, viam-se como veículos das suas avós e bisavós, ao conseguir “passar o sentimento que veio de outras mágoas e de

¹⁴ Entrevistas realizadas a integrantes do grupo Batukadeiras X entre agosto 2022 e fevereiro 2023.

quem se calhar não pôde ser ouvida”¹⁵. Essas experiências foram-lhes transmitidas de forma tão profunda e afetiva, por meio de histórias, música, imagens e comportamentos que pareciam constituir memórias por si só. E essa ligação com o passado não é, portanto, realmente mediada pela recordação, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e pela apropriação criativa (HIRSCH, 2012). Ao mesmo tempo, estas jovens tinham objetivos que não eram meramente relacionados com a sustentabilidade cultural e identitária. A maioria desvinculou-se dos seus empregos em Portugal, com a esperança de que esta experiência lhes trouxesse um maior capital social e de mobilidade, como também de criar a possibilidade de viverem o *sonho americano*. Devido à conjuntura de uma turnê encurtada devido às limitações físicas da cantora, e num momento que o mundo vivia uma crise pandémica, essas expectativas foram condicionadas. Mesmo assim, a digressão potenciou-as ao nível do empreendedorismo. Houve quem começasse uma carreira a solo ao nível musical, tornar-se *coach* de hábitos e rotinas para mulheres, abrisse uma barbearia ou estabelecimento na área da restauração. Ao nível coletivo, apostaram na continuidade do grupo de forma a aproveitar o prestígio que alcançaram com a turnê, apesar de não terem experiência numa rede de circulação em contextos da cultura popular. Isso posicionou-as em ambientes de rivalidade com outros conjuntos de batuku, ou vulneráveis a críticas sobre a sua autenticidade por parte do público que convive habitualmente com esta prática.

Ao ter presenciado estas dinâmicas existentes na folclorização do batuku inevitavelmente refleti sobre a posicionalidade do observador, ao questionar como “representar a representação” da tradição. Nós antropólogos tornamo-nos agentes patrimonializadores ao darmos vitalidade e “adiarmos o fim” de certas práticas que retratamos. E por isso pergunto de que modo não estaremos a contribuir para a rigidez do conceito de cultura, derivado da forte dimensão crítica e reflexiva relativamente ao nosso trabalho. O foco não passa em produzir retratos que reforcem a pureza e autenticidade etnográfica, mas na observação das relações genuínas existentes nesse espaço. Tal como foi observado no caso destas mulheres, revelaram-se produções criativas de afirmação identitária através de contextos subalternizados. Ao mesmo tempo questionamos as intenções da cantora norte-americana, ao ter afirmado que o seu objetivo era homenagear os que não têm voz, apesar de não ter incluído as batukadeiras que conheceu pela primeira vez em Lisboa. Mas tal como afirma Hurley-Glowa, existiram colaborações voluntárias de artistas com herança caboverdiana, e tal como as próprias Batukadeiras X afirmam, “para haver uma apropriação era preciso ter algo

¹⁵ <https://www.publico.pt/2020/01/16/culturaipilon/reportagem/batukadeiras-madonna-quer-mostrar-mulher-negra-quiser-1900616>

da cultura, mas não ter as pessoas a representá-la, (...) nós batukadeiras estávamos lá”¹⁶. E a visão da maioria da comunidade caboverdiana na diáspora, sobre estas representações inseridas no mercado da cultura global, é de que os benefícios superam os riscos a favor da continuidade das tradições. E nesse sentido, tal como Hurley-Glowa propõe, “quem somos nós para dizer o contrário?” (HURLEY-GLOWA, 2020, p. 8). Nessa recomposição da relação entre modernidade e tradição, através da tentativa de retorno a uma pátria imaginada, dá-se espaço para a *reimaginar*, o que reforça a ideia de que “as identidades e as culturas não são cristalizadas, mas constantemente recriadas” (RAPOSO, 2010, p.87) e essa reinterpretação, para além do seu carácter reflexivo, é uma forma de sobrevivência das heranças culturais, concebida através de memórias sobrepostas ao longo dos tempos.

Agradecimentos

Um agradecimento especial a Susan Hurley-Glowa pela inspiração, sugestões e incentivo na elaboração deste artigo.

Referências

- ANDERSON, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso Press, 1991.
- BARBOSA, Carlos e RAMOS, Max Ruben. Vozes e movimentos de afirmação: Os filhos de cabo-verdianos em Portugal. in *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*, Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 173-191, 2008.
- BATALHA, Luís. and Jørgen Carling, eds. *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- BONGIANINO, Claudia. *Malas de sonhos e saudades: família e mobilidade entre cabo-verdianos na Itália*, tese dissertação, Universidade de Brasília, 2012.
- BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. The Johns Hopkins University Press. pp. 519-531, 1998.
- CIDRA, Rui. *Cape Verdean Migration, Music Recordings and Performance*. In *Batalha and Carling, Transnational Archipelago*, 189-204, 2008a.
- . *Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: Redes trans-nacionais, world music e múltiplas formações crioulas.* In *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Observatório da Imigração, edited by Pedro Góis. Lisbon: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I.P.), 2008b.
- . *Música, poder e diáspora: uma etnografia e história entre Santiago, Cabo Verde e Portugal*. PhD diss., Universidade Nova, 2011.
- . *Cabral, Popular Music and the Debate on Cape Verdean Creoleness*. *Postcolonial Studies* 21 (4): 433-51, 2018.
- . *Funaná, raça e masculinidade, uma trajectória colonial e pós colonial*. Outro Modo editora, 2021.

¹⁶ <https://www.publico.pt/2020/01/16/culturaipilon/reportagem/batukadeiras-madonna-quer-mostrar-mulher-negra-quiser-1900616>

- CONTADOR, António. *Cultura Juvenil Negra em Portugal*. Oeiras: Celta, 1999.
- DAWSON, Andrew. *Summoning the Spirits*, Tauris, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*, Routledge, 2010.
- GIBAU, Gina Sanchez. *Cape Verdean Diasporic Identity Formation*. In *Transnational Archipelago Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Amsterdam University Press, 2005.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso Books, 1993.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books, 1959.
- . *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Nova Iorque e outras, Harper & Row, 1974.
- HAFSTEIN, Valdimar. *Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore©, Traditional knowledge™*. in *Prädikat "Heritage": Wertschöpfungen Aus Kulturellen Ressourcen* (ed. Dorothee Hemme, Markus Tauschek, Regina Bendix), LIT Verlag Münster, p. 81-119, 2007.
- HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*. In Jonathan Rutherford, ed. *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence, p. 222-237, 1990.
- HANDELMAN, Don. *Rituels et spectacles*. *Revue Internationales des Sciences Sociales*, 153: 423-436, 1997.
- HANDLER, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1998
- . *The Ritualisation of Ritual' in the Construction of Heritage*. Routledge India, 2011.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*. Columbia University Press, 2012.
- HURLEY-GLOWA, Susan. *Batuku and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde.* PhD diss., Brown University, 1997.
- . *Blessed by Madonna? : Complex Cross-Cultural Collaborations with Cabo Verdeans on the Madame X Tour*. Presented at the Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, 2020.
- KIRSHENBLATT- GIMBLETT, Barbara, *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*. Berkley, University of California Press, 1998.
- LOPES, Alcides José Delgado. *Tradições, música e expressões orais: Elementos de identidade dos ilhéus. Bu náci, só pa bu kê ka fika na bariga. Batuku & Maternidade Transnacional*. In: CHAVES, Duarte Nuno (coord). *Questões de Identidade Insular na Macaronésia*. S. Jorge: Santa Casa da Misericórdia das Velas & CHAM – Centro de Humanidades. pp. 167-186, 2020.
- MARTIN, Carla. *Sounding Creole: The Politics of Language, Music, and Diaspora*. PhD diss., Harvard University. 2012.
- MÁXIMO, Susana. *The Batuque: A Study of a Female Musical, Literary Performance from Cape Verde*. MA thesis, University of London, 1998.
- MEINTEL, Dierdre. *Race, Culture, and Portuguese Colonialism in Cabo Verde*. Syracuse, NY: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University, 1984.
- MÄRZHÄUSER, Christina. *Cape Verdean Creole in Lisbon: The young generation's perspective*. In *Postcolonial linguistic voices: identity choices and their representations*. Ed. De Gruyter Mouton, 2011.
- NOGUEIRA, Gláucia. *Batuku, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico musical*. MA thesis, Universidade de Cabo Verde, 2010.
- . *Batuku de Cabo Verde. Percurso histórico-musical*. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2015.
- RAMOS, Max Ruben Tavares de P. *Uma reflexão antropológica sobre a prática do batuque no contexto migratório lisboeta*. Dissertação de Licenciatura, Faculdade de Ciência e Tecnologia, da Universidade de Coimbra (Policopiado), 2006.

- RANGER, Terence, *The Invention of Tradition Revisited: the case of colonial Africa*. in T. Ranger e Olufemi Vaughan (orgs.), *Legitimacy and State in Twentieth Century Africa: Essays in Honour of A. H. M. Kirk-Greene*, Londres, MacMillan, pag. 450-461, 1993.
- RAPOSO, Paulo. *Por detrás da máscara, Ensaio de antropologia sobre os Caretos de Podence*. Instituto dos Museus e Conservação, 2010.
- RIBEIRO, Jorge Castro. *O Tempo e música: observações sobre uma abordagem teórica da etnomusicologia / Aspectos temporais, formais e rítmicos no batuque de Cabo Verde*. In *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Oporto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia 44 (3-4): 143-57, 2004.
- , *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*, tese de dissertação, Universidade de Aveiro, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, An introduction*. Routledge, 2002.
- SCHUBERT, Denise. *Batuku of Cape Verde: Between Musical Preservation and Renewal*. PhD diss., Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2020.
- SEMEDO, Carla Indira Carvalho. *Mara sulada e da ku torno: corporeidades, gênero e performance no grupo de batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)*. MM thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- . *As Gramáticas Eróticas do Batuku Caboverdiano*. Ilha de Santiago, Universidade Jean Piaget, 2020.
- SIEBER, Timothy. *Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora*. *Etnográfica* 9 (1): 123-48, 2005.
- TAVARES, Elisa. *Authentizität und Identität: Tradition und Wandel im kreolischen Batuku Kap Verdes*. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- TURNER, Victor W. *The Ritual Process*. Chicago, Aldine Press, 1969.
- . *The Spirit of Celebration*. in Frank Manning (org.), *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performances*, Ohio, Bowling Green University Popular Press, pag. 187-191, 1983.

O taiko e os nipo-brasileiros: sons de uma identidade hifenizada

Flávio Rodrigues
Universidade Estadual de Campinas
f263863@dac.unicamp.br

Resumo: Os grupos de *taiko*, conjuntos percussivos formados pelos milenares tambores japoneses, se popularizaram no Brasil a partir da década de 2000 e se estabeleceram em diversas comunidades nipo-brasileiras, estimulando a formação de grupos musicais que compartilham signos e vivências associados à ideia de japonesidade. Este artigo tem como objetivo investigar a formação de uma identidade hifenizada a partir da prática do *taiko*, observando alguns de seus desdobramentos e impactos sociais. A investigação se baseia em uma pesquisa bibliográfica e na construção de uma etnografia com observação participante abrangente, baseada na vivência de três anos (2020-2023) de seu autor junto ao grupo Kawasuji Seiryu Daiko de Atibaia, no interior de São Paulo, que abriga uma relevante comunidade de imigrantes e descendentes de japoneses, e de entrevistas realizadas com tocadores. A partir dos relatos experienciados e colhidos em campo, foi possível levantar hipóteses acerca da construção de uma localidade e identidade a partir da prática do *taiko* através do engajamento de seus participantes e do compartilhamento de aspectos culturais e vivências mútuas. Assim, é possível advogar a favor do *taiko* como fator fundamental na formação de uma identidade hifenizada, o nipo-brasileiro, que possui laços de pertencimento em constante fluxo, se relacionando, simultaneamente, com duas nações. Além disso, são levantadas questões acerca da formação de um indivíduo nipo-brasileiro sem ligações hereditárias com o arquipélago japonês, discutindo o processo de apropriação através da prática e de escolhas individuais.

Palavras-chave: *Taiko*, Música nipo-brasileira, *Nikkei*, Comunidades musicais

Taiko and Japanese-Brazilians: sounds of a hyphenated identity

Abstract: Taiko groups, percussive ensembles formed by the ancient Japanese drums, became popular in Brazil from the 2000s onwards and established themselves in various Japanese-Brazilian communities, stimulating the formation of musical groups that share symbols and experiences associated with the idea of Japaneseness. This article aims to investigate the formation of a hyphenated identity through the practice of taiko, observing some of its developments and social impacts. The investigation is based on bibliographic research and the construction of an ethnography with participant observation, based on the author's three-year experience (2020-2023) with the Kawasuji Seiryu Daiko group from Atibaia, in São Paulo, Brazil, which houses a relevant community of Japanese immigrants and descendants, and on interviews conducted with community players. Based on the experienced and collected field reports, it was possible to raise hypotheses about the construction of a locality and identity through the practice of taiko through the engagement of its participants and the sharing of cultural aspects and mutual experiences. Thus, it is possible to advocate for taiko as a fundamental factor in the formation of a hyphenated identity, the Japanese-Brazilian, which has ties of belonging in constant flux, simultaneously relating to two nations. In addition, questions are raised about the formation of a Japanese-Brazilian individual without hereditary ties to the Japanese archipelago, discussing the process of appropriation through practice and individual choices.

Keywords: Taiko, Japanese-Brazilian music, *Nikkei*, Musical communities

Introdução

Ao questionar o senhor Akimasa Aoyama, japonês que imigrou para o Brasil em meados da década de 1970 e fundou, em 2002, do grupo de *taiko* Kawasuji Seiryu Daiko (KSD), de Atibaia (SP), sobre o motivo pelo qual os grupos de tambores japoneses fazem tanto sucesso no Brasil e se tornaram tão populares nas comunidades nipo-brasileiras, encantando e mobilizando um vasto grupo de tocadores e admiradores mesmo tão distantes do arquipélago asiático, ele me contou, sem hesitação: “Uma batida, já solta som. Uma batida já dá impacto!” (RODRIGUES, 2021).

Os *taiko*, ou “grandes tambores”, em tradução livre, são como são chamados, de maneira genérica, uma série de membranofones de origem japonesa. Estes instrumentos estiveram presentes em diferentes manifestações nipônicas tradicionais como o *gagaku* (a música de corte japonesa), no teatro *nô* e *kabuki*, em cerimônias religiosas ou mesmo em eventos sociais. Os *taiko* podem apresentar diferentes tamanhos e formas de construção, com corpos alongados como baldes ou arredondados como barris, mas sua produção sonora se dá, basicamente, pela percussão de uma pele animal esticada sobre um corpo de madeira a partir de uma baqueta, chamada de *bachi*, ou com as mãos. A partir da metade do século XX, estes instrumentos sofreram uma reimaginação, com a criação de grandes grupos percussivos, que os elevaram ao primeiro plano de suas performances. Esta nova abordagem, que no Brasil é popularmente chamada apenas de *taiko*, se popularizou como *wadaiko*, *kumi-daiko* ou, ainda, *taiko* contemporâneo (GARCIA, 2022)

A prática ganhou força e projeção no Brasil principalmente a partir de 2002, quando o país recebeu, através de uma parceria com a *Japan International Corporation Agency* (JICA), o *sensei* Yukihisa Oda, originário do sul do Japão, para um frutífero intercâmbio cultural. Oda visitou, entre os anos de 2002 e 2004, 66 comunidades nipo-brasileiras e foi responsável pela fundação de diversos grupos de *taiko*, muitos deles, como o Kawasuji Seiryu Daiko de Atibaia, ativos até os dias de hoje (*ibid.*). Segundo levantamento publicado no site da Associação Brasileira de Taiko (ABT), fundada em 2004, no bairro da Liberdade, em São Paulo, existem, atualmente, 121 grupos de *taiko* ativos espalhados por todas as regiões brasileiras (UEMURA, 2023). A associação, inclusive, é responsável por promover campeonatos nacionais em diversas categorias nos mesmos moldes dos campeonatos japoneses e que atraem grupos de diferentes comunidades. Eventos como este reforçam o valor cultural e o amplo engajamento que a prática mobilizou em terras brasileiras, principalmente entre os descendentes de japoneses que imigraram para o país durante o século passado.

No entanto, somente o impacto das enérgicas batidas do *taiko*, ressaltados pelo senhor Aoyama, são o suficiente para explicar este engajamento, que ostenta um número substancial de praticantes no país? Quais elementos presentes nos grupos de *taiko* fazem com que crianças, jovens e adultos sejam atraídos pela prática, mesmo sem ligação anterior com a música nipônica ou mesmo sem ascendência japonesa? O que essa música pode nos dizer sobre a formação de identidade desses indivíduos e de suas comunidades? E ainda: quais imagens são difundidas sobre os nipo-brasileiros a partir da prática nos grupos de *taiko*? Estas são alguns dos questionamentos que norteiam as discussões presentes neste artigo.

A fim de trazer luz a estas perguntas, esta investigação se apoiou em uma metodologia de pesquisa em duas diferentes abordagens: a primeira, emprega uma pesquisa bibliográfica a respeito da história do *taiko*, a fim de compreendermos melhor a forma pela qual esta manifestação ganhou projeção internacional e foi recebida no Brasil, e, ainda, sobre a imigração em massa de japoneses ocorrida no século XX, tratando de seus impactos na sociedade brasileira. Já a segunda empreende uma abordagem etnográfica, com observação participante. Assim, este autor integrou por cerca de três anos, entre 2020 e 2023, as vivências semanais promovidas pelo grupo de *taiko* Kawasuji Seiryu Daiko, de Atibaia, no interior de São Paulo, que abriga uma relevante comunidade nipo-brasileira, com aproximadamente 1.500 famílias e, a partir destas vivências, foram colhidas entrevistas, relatos e experiências que ajudarão a responder as questões aqui levantadas.

Este artigo se divide em três partes: na primeira, trarei um breve contexto histórico sobre o nascimento dos grupos de *taiko* contemporâneo no Japão e seu impacto na sociedade nipônica que culminou em sua transformação em uma cultura com forte apelo para a exportação; na segunda, abordarei a imigração japonesa ocorrida no Brasil e seus impactos na formação da sociedade brasileira; já na terceira parte, procurarei entender o impacto simbólico do *taiko* em seus praticantes, como se veem e são vistos pela sociedade em seu entorno e como as comunidades nipo-brasileiras organizadas utilizam dessa imagem para manterem suas conexões com ideias de japonesidade. Por fim, o artigo trará suas considerações finais e sua bibliografia.

Os grupos de *taiko* contemporâneo e a construção de um novo Japão

Embora ligados à manifestações artísticas, cerimônias religiosas, no encorajamento de combatentes em batalhas, na comunicação e até mesmo para marcar as horas do dia desde o período Sengoku, entre os anos 1467 e 1563 do calendário gregoriano (GARCIA, 2022;

BENDER, 2012; YOON, 2001), os *taiko* passaram a ganhar novos espaços e usos a partir da década de 1950, no Japão. O músico japonês Daihachi Oguchi, baterista de música popular, é apontado como responsável pela criação do primeiro grupo de *taiko* contemporâneo, o Osuwa Daiko, em 1951, na prefeitura de Nagano. Oguchi usou seu conhecimento da bateria ocidental para reimaginar o uso destes instrumentos, colocando-os como o centro da performance e montando grupos com diversos *taiko* diferentes e vários tocadores, com ritmos muito mais complexos que os praticados anteriormente em outras manifestações, com declarada influência da bateria de jazz ocidental, e adicionando também movimentos coreografados às performances (BENDER, 2012).

A ascensão do *taiko* contemporâneo teve seu primeiro marco midiático no ano de 1964, quando ocorreram os Jogos Olímpicos de Verão, na cidade de Tóquio. A escolha do conjunto para performar nas aberturas dos jogos não parece ter sido uma mera coincidência. Segundo o pesquisador Yoshikuni Igarashi (2000), o Japão dos anos 1960 procurava curar e sanitizar as feridas ainda abertas pela derrota na Segunda Guerra Mundial e reestabelecer o abalado orgulho japonês. Assim, a promoção de um evento de porte mundial como os Jogos Olímpicos foi visto pelo governo do arquipélago como uma grande oportunidade de mostrar ao mundo um novo Japão, reconstruído, modernizado e pronto para ser protagonista em um palco global. Nesse contexto, a escolha do *taiko* contemporâneo como uma das apresentações da cerimônia de abertura, com suas batidas enérgicas e a exibição de corpos atléticos e seus elementos musicais de influência ocidental, tinha a intenção de propagar uma nova perspectiva acerca dos japoneses. De acordo com o pesquisador Rafael Garcia (2020), a performance do *taiko* configurou-se como um “grito” contra as feridas ainda não cicatrizadas do povo japonês e uma espécie de resposta à derrota sofrida na guerra, bem como a toda a destruição e a humilhação a que foi submetido:

Seus movimentos grandiosos, danças e sons estrondosos diziam o contrário do que se pensava: estamos vivos! E ao observamos as primeiras apresentações de *taiko*, é nítido perceber uma ferocidade quase que animalésca no desempenho corporal e vocal dos tocadores. Em resumo, é como se eles estivessem encorajando algo ou alguém através das batidas, como se pudessem, a partir dos seus corpos, apagar as memórias da derrota (GARCIA, 2020, p.128).

Assim, é possível dizer que o *taiko* contemporâneo serviu como ferramenta de propagação de uma nova imagem japonesa para todo o mundo. Essa mudança de paradigma se tornou especialmente importante e parece ter sido abraçada pelas comunidades japonesas fora do Japão, onde imigrantes e seus descendentes sofreram e ainda sofrem, frequentemente, em diversos contextos, com estereótipos e preconceitos. O pesquisador Paul Yoon (2001), em seu artigo “*She’s really became Japanese Now!*”, traz como exemplo deste poder de

manipulação de autoimagens presente na prática do *taiko* o que observou no grupo Soh Daiko, de Nova Iorque. Segundo Yoon:

Soh Daiko apresenta uma imagem de americanos asiáticos que contradiz os estereótipos associados a homens e mulheres asiáticos (por exemplo, homens afeminados e mulheres subservientes). Eles também afirmaram que Soh Daiko cria imagens positivas e fortes de ázio-americanos que outros ázio-americanos podem se identificar facilmente. Em outras palavras, a apresentação de Soh Daiko substitui estereótipos negativos de asiáticos com imagens positivas de ázio-americanos fortes e marciais cujas vozes podem ser sentidas.¹⁸ (YOON, 2001, p.424, tradução minha)

É possível, portanto, imaginar que imigrantes e descendentes de japoneses, impelidos pela necessidade reconstruir e recontextualizar sua história frente a um novo país que o acolheu, num intenso processo de ressignificação de sua própria identidade, usem de manifestações culturais como ferramentas de imposição de novas imagens acerca de suas etnias. Isto porque a criação de um mundo regido por seus próprios signos, fora da realidade cotidiana, propiciado pelo fazer artístico, funciona como ferramenta de institucionalização e legitimação de uma sociedade. Estes universos simbólicos “operam para legitimar a biografia individual e a ordem institucional” (BERGER; LUCKMANN, 1985, p.133).

Assim, a inserção da prática do *taiko* nas comunidades organizadas parece se tornar uma ferramenta de engajamento de sua comunidade através de um universo simbólico, onde se propaga a valorização da cultura japonesa e de uma identidade étnica e uma construção de pertencimento em contextos migratórios. A realidade vivida pelos imigrantes japoneses que se estabeleceram em diversos países, no entanto, embora apresentem consideráveis semelhanças e influências, se deram dentro de contextos diferentes, o que não nos permite que analisemos estes processos como homogêneos e correspondentes. Portanto, se faz necessário um minucioso estudo sobre o processo migratório japonês ocorrido no Brasil, com suas particularidades e trajetórias plurais.

A imigração japonesa no Brasil e a formação de uma identidade hifenizada

Entre 1908 e 1970, 250 mil japoneses imigraram para o Brasil, principalmente para as áreas rurais do sul e sudeste, com a perspectiva de ascensão social e melhores condições de vida e com muitos deles trazendo junto de si toda sua família, promovendo um equilíbrio demográfico em suas comunidades, com crianças, adultos e idosos de ambos os sexos, de todas as regiões do Japão, chegando ao país (SAKURAI, 2007; OLSEN, 2004).

Os conflitos com a sociedade brasileira, no entanto, se deram logo da chegada dos primeiros imigrantes: as diferenças culturais e o isolamento geográfico são apontados como fatores primordiais para que os japoneses não fossem incorporados ao ideal de nação difundido no Brasil. Por outro lado, havia também a vontade dos imigrantes de manterem seu *ethos* japonês e transmitir esses valores e costumes aos seus filhos, para que, posteriormente, pudessem retornar ao Japão. Era preciso, portanto, que aprendessem as tradições e a ler e falar a língua japonesa (ROSSINI, 2005; HATUGAI, 2021). Assim, não demoraram a surgir as primeiras associações de japoneses em território brasileiro. O modelo associativo era uma ferramenta de sobrevivência e defesa dos interesses dos imigrantes. Além de serem importantes escolas de língua japonesa para os jovens e ambiente de socialização e lazer para todos, as associações permitiram que muitos japoneses pudessem ter melhores condições de crédito e vendessem melhor sua produção, permitindo assim alguma ascensão social (SAKURAI, 2007).

Com o nascimento dos filhos dos imigrantes japoneses em terras estrangeiras, nasceu também uma denominação própria para eles: *nikkei*. A criação de um termo específico em japonês para denominar um filho de um imigrante em outro país denota a vontade de manter vivos os laços dessas famílias com a etnia nipônica. “Tal categoria nos permite pensar em modelos teóricos de diáspora do ‘retorno à pátria-mãe’, uma vez que, pelos dispositivos legais, todos seriam filhos da grande nação japonesa” (KEBBE, 2014, p.74). O Estado japonês, portanto, é visto como a grande “Casa”, e o *nikkei* é uma demonstração desse dispositivo ideológico. Porém, com o passar dos anos e com o plano de muitas famílias japonesas de retornar ao Japão sendo frustrado, imigrantes e seus descendentes e setores da sociedade brasileira passaram a reivindicar uma maior integração, sem que os laços com a cultura japonesa, no entanto, fossem perdidos. Podemos relacionar este processo com a ideia de construção de famílias transmigrantes:

[...] transmigrantes são migrantes cujas vidas cotidianas dependem de múltiplas e constantes interconexões que cruzam fronteiras internacionais e cujas identidades públicas são configuradas em relacionamento com mais de um Estado-nação, ou seja, criam vínculos culturais, sociais, políticos e até mesmo econômicos tanto com a nação receptora quanto com a nação de origem. (MACHADO; KEBBE; SILVA 2008, p.85-86)

Com isso, ganha força a ideia de uma etnicidade hifenizada: o nipo-brasileiro. A ideia de identidade hifenizada se relaciona com as teorias de aculturação e propõe uma estrutura bidimensional de mudança cultural entre imigrantes, levando em consideração sua orientação tanto para a manutenção da cultura minoritária quanto para o contato social com o grupo majoritário. Dento desta ideia, as mudanças de autodefinição e identificação são aspectos importantes neste processo de aculturação, numa combinação de ambas as identidades. Há

de se salientar que a hifenização de uma identidade não acontecem de maneira homogênea, e possuem quatro perfis diferentes: separação, com ênfase na manutenção cultural minoritária e baixo contato com o grupo social majoritário; assimilação, com altos níveis de contato com o grupo social majoritário e baixa manutenção cultural minoritária; integração, com altos contatos com ambas as dimensões; e, por fim, marginalização, sem contato ou manutenção cultural com o grupo minoritário (BÉLANGER e VERKUYTEN, 2010).

Um exemplo da defesa de uma ideia de aculturação pode ser encontrado no ano de 1939, quando a Liga de Estudantes Nipo-Brasileiros fundou a revista *Transirao* (Transição), que apresenta o seguinte excerto em seu editorial de junho do mesmo ano:

Nós, filhos brasileiros de japoneses, estamos em transição. Uma transição entre o que foi e o que será. Uma transição entre o Oriente e o Ocidente [...] É a compreensão dos nossos pais, os japoneses, pelos nossos irmãos, os brasileiros, por uma língua comum, o brasileiro. A harmonização de duas civilizações, aparentemente antagônicas. A fusão, num ideal, de compreensão mútua, das qualidades inerentes a cada um. Afinal, somos brasileiros conscientes e orgulhosos de nossa terra e de nossos pais. (LESSER, 1999, p.130-131, tradução minha)

A defesa desta aparente “fusão” entre japoneses e brasileiros tinha também como objetivo arrefecer os diversos conflitos presentes entre brasileiros e imigrantes japoneses e seus descendentes. Havia o medo do chamado “Perigo Amarelo”, difundido principalmente nos Estados Unidos, que pregava a desconfiança aos imigrantes que poderiam estar, secretamente, a serviço do imperialismo japonês. A recusa de muitos imigrantes e descendentes a formarem famílias fora da colônia e um certo “orgulho racial” e sentimento de superioridade contribuíam para perpetuar essa divisão. A hostilidade entre japoneses e brasileiros teve seu ápice com o início da Segunda Guerra Mundial, quando o governo brasileiro decretou uma série de restrições a cidadãos oriundos de nações pertencentes ao Eixo, entre eles os japoneses, e se estendeu para depois dela, com conflitos gerados por grupos organizados que não aceitavam a derrota do imperador e passaram a atuar com violência no país (SAKURAI, 2007).

Com o decorrer dos anos pós-guerra, os descendentes de japoneses no Brasil tiveram suas liberdades de culto e língua novamente respeitadas. A partir disto, começou a ocorrer um processo de maior integração, onde muitos imigrantes e descendentes foram morar nas cidades, tornando-se trabalhadores autônomos e ocupando, inclusive, as cadeiras das universidades. A partir de meados dos anos de 1970, a maior participação na sociedade brasileira ganhou força com a difusão da ideia de “minorias modelo”, que teve origem nos Estados Unidos com a publicação de uma matéria no jornal *The New York Times*, em janeiro de 1966 (IGARASHI, 2000). O governo ditatorial brasileiro e a elite paulistana se apropriaram

dessa narrativa de “minoría modelo” e da rápida ascensão econômica do Japão e transformaram a imagem dos imigrantes e descendentes no país. Isso fez com que os nipo-brasileiros mudassem também seu status racial: ao contrário de serem considerados amarelos, eram vistos como mais brancos que os portugueses. No entanto, ainda sim, os japoneses e seu fenótipo eram sempre vistos como “outros”, com suas características desejáveis e estereótipos indesejáveis (LESSER, 2007).

Atualmente, os descendentes de japoneses brasileiros, mesmo muitos deles já muitas gerações distantes de seus ancestrais imigrantes, ainda precisam lidar com estas visões preconcebidas acerca de sua etnia. Enquanto que publicações veiculadas na mídia ainda parecem propagar a etnia nipônica como modelo de superioridade racial, com chamadas como “Descendentes de japoneses são mais inteligentes; herança cultural explica”,¹ por outro lado, cresce o número de coletivos e grupos nas redes sociais que denunciam o pouco espaço que nipo-brasileiros possuem em algumas áreas, como, por exemplo, na dramaturgia, onde são frequentemente relegados a papéis caricatos e etnicizados (URBANO; MELO, 2018).

Assim, de que forma os grupos de *taiko* se colocam nessa disputa de narrativas étnicas brasileiras? É possível ressignificar a identidade japonesa a partir das batidas enérgicas dos grupos percussivos? Ou estes conjuntos e sua música apenas reforçam os estereótipos propagados e servem como mantenedores de diferenciações, reforçando o status dos descendentes de japoneses como “não-brasileiros”?

Música e identidade no *taiko* contemporâneo brasileiro

Durante três anos, de janeiro de 2020 a janeiro de 2023, eu pude conviver semanalmente com os membros do Kawasuji Seiryu Daiko, de Atibaia. Com a missão de observar os processos de trocas de conhecimento e a formação de sua comunidade, além, é claro, de aprender a tocar o *taiko*, minha imersão neste universo trouxe a mim a revelação de uma localidade com características únicas, que só são possíveis a partir do encontro de diversas trajetórias. De fato, aprender o *taiko* junto de todos dá aos seus participantes a sensação de não somente aprender um instrumento musical, mas uma forma particular de ver o mundo.

No primeiro treino que pude participar, ao adentrar a sede da Associação Cultural Esportiva Nipo-Brasileira de Atibaia, fundada em 1952, essa diferenciação foi exposta de maneira contundente logo no primeiro contato: ao entrar no local de treino, fui recebido por meus

¹ Matéria do portal Gazeta do Povo de 2018, por Rodrigo Azevedo. Disponível em: <https://bit.ly/3I9VOKv>.

colegas com a palavra “*konbanwa*”. Minha total falta de familiaridade com o idioma japonês fez com que, naquele momento, eu já tivesse a clara sensação de que estava em um local totalmente novo, que tinha suas próprias regras. Não demorou muito para que eu pudesse perceber que o “*konbanwa*” era um simples cumprimento de “boa noite”. No entanto, ser saudado pelos colegas com um cumprimento em japonês, mesmo estando no Brasil e sem qualquer ascendência nipônica, demonstrava com clareza a passagem de um portal que era ainda mais reforçado durante a prática: antes de iniciarmos os treinos, fazíamos reverência aos tambores e aos tocadores com a frase “*yoroshiku onegaishimasu!*”,² e quando nos despedíamos repetíamos o gesto com as palavras “*arigatô gozaimashita*”.³ Além disso, o treino era chamado de “*renshû*”, as baquetas de “*bachî*”, um pedido de desculpas vinha como “*gomen*” e outros momentos curiosos, onde japonês e português se misturavam indiscriminadamente, eram comuns. Os “*sensei*”, como chamávamos os professores, inclusive, comumente se comunicavam entre si apenas utilizando a língua japonesa. Não à toa, pesquisadores discutirão sobre a criação de uma língua específica das comunidades japonesas repleta dessas misturas, o “*koroniago*”⁴ (CARLOS NETO, 2020), enquanto que, na própria colônia, esse intercâmbio linguístico costuma ganhar o nome de “*batiânes*”, ou “*língua das avós*”, em referência ao contato que muitos descendentes têm com o *nihongo*⁵ através das avós imigrantes ou da primeira geração.⁶ Esta criação de um vocabulário próprio se torna, portanto, uma das formas de reafirmação das identidades que se formam no ingresso ao grupo. Todos estes elementos passam a construir, com o passar das semanas de vivência, um vocabulário próprio dos tocadores e relações que se fortalecem na difusão desses signos de japonesidade. Juntos em uma atividade prazerosa e coletiva, como a prática do *taiko*, construímos laços não somente com as pessoas que se engajam junto de nós, mas também com esses símbolos. Criamos, pouco a pouco, uma identificação com aquilo e construímos uma localidade.

Segundo Arjun Appadurai (1996), o conceito de construção de localidade não está relacionado a um espaço geográfico determinando, mas sim à concepção de uma rede de relacionamentos e afetos. Com o intenso fluxo migratório ocorrido no século XX, essas redes ganharam especial importância no cotidiano dessas pessoas em deslocamento, que precisam ressignificar suas relações de pertencimento e identidade frente a um novo país. Assim, a prática musical e a criação de espaços simbólicos de troca tendem a configurar-se como

² Agradecimento para algo que ainda vai acontecer.

³ Agradecimento a algo que já ocorreu.

⁴ Koronia = Colônia. Go = Língua. Língua da Colônia, em tradução livre.

⁵ Língua japonesa.

⁶ Nas comunidades nipo-brasileiras, “primeira geração” é a forma pela qual são chamados os filhos dos imigrantes japoneses que se instalaram no Brasil. Também referenciados como “*nissei*”.

ferramentas eficazes de engajamento em torno da formação de uma comunidade estável e uma localidade. Assim, as comunidades japonesas têm como característica a manutenção de vários signos e práticas de seu país de origem, seja no campo das artes, esportes, culinária, entre outros. Dessa forma, atividades de profundo caráter étnico, como o *taiko*, ganham espaço e status dentro dessas associações.

No entanto, é importante lembrar que os grupos de *taiko* brasileiros, além de abertos a não-descendentes, hoje são compostos não somente por imigrantes, mas sim, em sua maioria, por descendentes de imigrantes. Portanto, o contato com signos, costumes e atividades de origem japonesa parecem construir uma ideia identidade hifenizada imaginada, uma vez que estes indivíduos, embora descendentes ou admiradores da cultura japonesa, muitas vezes não possuem conhecidos ou viveram, de fato, no arquipélago asiático, tendo apenas um contato indireto com esta sociedade. Muitos deles buscam nestas práticas, chamadas de “tradicionais”, uma espécie de redescobrir étnico ancestral ou uma aproximação de valores que julgam desejáveis. Depoimentos colhidos junto a tocadores e ex-tocadores parecem confirmar esta hipótese:

E muito engraçado, você se sente parte, você se sente abraçado por uma coisa que na verdade é nova. A gente não nasceu tocando, não fala japonês. Mas quando a gente está tocando, e a gente fica todo mundo junto, você se sente parte. É muito legal. [...]. Parece que é parte de mim [Samantha Ueta Veríssimo, ex-tocadora de *taiko*]. (VERÍSSIMO, 2022, informação verbal)

Na minha experiência pessoal, o fato de me aproximar e aprofundar na cultura japonesa internamente justificou, ou deu muita lógica, a uma idiossincrasia que eu tinha e eu não sabia de onde surgia. Não sabia porque tinha um jeito de reagir, um jeito de falar, um jeito de me comportar em grupo e um jeito de ser. Porque tenho diferentes reações e pensamentos e lógicas em alguns contextos. E quando comecei a me aprofundar e me aproximar da cultura japonesa começou a fazer sentido [Natália Kanashiro, tocadora de *taiko*]. (KANASHIRO, 2022, informação verbal)

É algo que fala com a minha ancestralidade, sem dúvidas, e algo que me chamou também pra esse lugar de resgatar a cultura, de me sentir pertencente a uma etnia, a uma nação, a uma nacionalidade que está no meu sangue. Então, conversa muito com um lugar que é da ancestralidade pra mim [...]. Por exemplo, os *sensei* falam japonês. Ouvir as pessoas falando japonês nunca foi uma realidade pra mim [...]. Então é muito delicioso saber que eu faço parte disso, que meus ancestrais falaram essa língua e que hoje eu tenho a oportunidade de ouvi-la, não pela boca deles, mas pela boca de outro grupo que eu sinto muito pertencente. Então é um lugar de uma conexão muito familiar [Juliana Shiro, tocadora de *taiko* do KSD]. (SHIRO, 2022, informação verbal)

Eu conheci o *taiko* nas festas tradicionais da cidade e realmente emociona e dá vontade da gente participar. A batida, o ritmo, a energia e eu pensei: “eu quero estar lá!”. E fez toda a diferença na minha vida. [...] Mais do que querer tocar eu quero fazer parte. A

gente começa a conhecer e reconhecer certas coisas na convivência com o grupo do *taiko*, com o grupo de japoneses, e aprende [Suzana Kazantsi, tocadora de *taiko* do KSD]. (KAZANTSI, 2022, informação verbal)

Assim, narrativas vão se construindo e se materializando através da prática com o conjunto e a difusão de seus símbolos, valores e posicionamentos perante a comunidade que os cerca. O *taiko* se torna uma das muitas maneiras de se relacionar com a ideia de japonesidade, através de uma construção coletiva com a prática musical, e se concretiza a partir das trajetórias individuais de seus praticantes.

Mas o que faz o *taiko* diferente de outras práticas musicais de origem japonesa? Quando nos deparamos com estudos como de Alice Lumi Satomi (2004) sobre a prática do *koto* no Brasil ou de Rafael Hiroshi Fuchigami (2014) sobre o *shakuhachi*, verificamos que as comunidades construídas em torno destes instrumentos nipônicos são pequenas e, geralmente, passadas como tradição de pais para filhos. Já o fenômeno do *taiko* atrai novos praticantes, inclusive de outras etnias, e possui números bastante significativos. Vale lembrar que, em 2008, o *taiko* foi responsável por juntar, para uma comemoração do centenário da imigração japonesa, mais de 1200 tocadores no Sambódromo do Anhembi, em São Paulo (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, c2024).

A facilidade de emitir som ao tocar o instrumento, como ressaltado pelo senhor Akimasa Aoyama no início deste trabalho, certamente é um fator relevante na formação de uma comunidade mais ampla. Os elementos ocidentais incorporados por Oguchi na criação dos conjuntos contemporâneos também podem ser apontados como outro fator de destaque. A difusão de produtos japoneses na cultura pop ocidental, com a popularização dos mangá, anime e da culinária nipônica principalmente a partir da década de 1990, também podem ter contribuído para este sucesso. Segundo o tocador Sérgio Tück, ex-membro do Kawasuji Seiryu Daiko:

[Os *taiko*] mexem com coisas muito profundas [...]. Resgatam muita coisa da história do Japão e, pros brasileiros, resgatam também uma admiração. O povo brasileiro tem uma admiração pela cultura japonesa por ela ser justamente tão diferente em muitos pontos e mexe com um imaginário. Muitas pessoas não foram ao Japão, e tem visões de filmes, de mangás, e esse som resgata esse imaginário, resgatam uma série de coisas, essa linguagem, as roupas, o colorido [...]. (TÜCK, 2022, informação verbal)

Assim, é possível compreender como a prática do *taiko* contemporâneo, embora seja bastante recente, dialoga com uma série de ideias antigas e consagradas de japonesidade e constrói, a partir da prática, uma forte identificação com seus símbolos e formas de ver o mundo.

Mas como o *taiko* interage com as visões do público acerca da comunidade japonesa? Os estereótipos comumente difundidos sobre os japoneses e seus descendentes são

questionados pela prática do *taiko*? Ou estas visões preconcebidas são reforçadas? Ao questionar o tocador Franz Seiji, membro do Kawasuji Seiryu Daiko de Atibaia, ele nos conta:

Eu acho que o *taiko*, no geral, reforça os estereótipos da nossa cultura, no sentido de mostrar disciplina, da questão da vestimenta, a maioria dos tocadores são descendentes, então ele acaba reforçando o estereótipo de algo ali muito correto, os movimentos são sincronizados, a questão da voz, tudo que envolve o *taiko* eu acho que reforça muito [...]. Mas a partir do momento que vai indo também pra esse lado mais artístico, de não ficar só focado no *taiko* tradicional, isso talvez faça desvincular um pouco dos estereótipos. As pessoas imaginam como algo muito certinho, sério, e as vezes a gente entra com uma música mais animada, um pouco mais moderna, que mistura outros elementos, isso pode fazer uma quebra do estereótipo de modo geral [Franz Seiji, tocador do KSD]. (SEIJI, 2022, informação verbal)

A partir deste depoimento, o *taiko* parece exercer funções que podem ser vistas até mesmo como contraditórias: enquanto reforça alguns estereótipos, questiona e ressignifica outros. Assim, as relações construídas em torno de uma japonesidade brasileira podem se manifestar de diversas maneiras em diferentes contextos.

Segundo registros da Associação Brasileira de Taiko, o incentivo para a criação dos grupos brasileiros de *taiko* se deu por uma necessidade de renovação e aproximação dos jovens das comunidades organizadas, iniciativa que teria partido da Associação Fukuoka do Brasil em meados de 1999 (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO, 2012). A partir desta perspectiva, é possível levantar hipóteses acerca da difusão da prática do *taiko* com o fortalecimento destas comunidades e, paralelamente, de uma identidade hifenizada, com brasileiros que possuem ligações étnicas mais fortes com a cultura nipônica. Ao questionar o atual vice-presidente da Associação Brasileira de Taiko, Yoohey Kaito, sobre o assunto, ele me conta:

O *taiko*, de fato, tem um potencial gigante pra desenvolvermos essa cultura que temos. As nossas raízes elas são, de fato, japonesas, então a gente tem mesmo esse vínculo, essa conexão, nós nos sentimos à vontade, vamos dizer assim, com isso. O *taiko* é uma ferramenta, no meu ponto de vista, para com que possamos chegar nesses valores que japoneses e imigrantes trouxeram. Tem toda essa questão do respeito, da perseverança, resiliência, compaixão, todo esse trabalho da comunidade na sociedade, muito vem dessas raízes, desses valores que o pessoal trouxe e que hoje queremos dar continuidade a isso. E uma forma de chegar a isso é através do *taiko*. (KAITO, 2024, informação verbal)

A partir das palavras de Kaito, é possível compreender que, de fato, o *taiko* dialoga com questões mais amplas que extrapolam o fazer musical e se coloca como uma forma de posicionamento e construção de um mundo a qual seus participantes interagem e participam. No entanto, ele chama a atenção para o fato de que muitos não descendentes de japoneses também se aproximam da prática e que, em sua visão, cada vez mais o *taiko* tende a se

desprender de ser visto como uma atividade da comunidade japonesa e passe a integrar o cotidiano de brasileiros de qualquer etnia:

Hoje os brasileiros que não tem nenhuma descendência são bem-vindos, não só no *taiko*, mas na maioria das associações. Porque o que a gente valoriza é a pessoa estar aprendendo uma cultura, independente de sua raiz, origem, de ter ou não o sangue japonês. (KAITO, 2024, informação verbal)

Citando exemplos da penetração de outras práticas, como o judô ou quendô, artes marciais de origem japonesa, Kaito reforça que vê potencial para o *taiko* trilhar caminhos semelhantes e ressalta que, há alguns anos, as comunidades nipo-brasileiras eram abertas apenas para imigrantes, descendentes de japoneses ou brasileiros casados com imigrantes ou descendentes, fato que tem mudado através dos anos.

O discurso de abertura das comunidades japonesas a membros sem ascendência nipônica, de fato, parece ter ganho força dentro das associações. Prova da força deste movimento se encontra na criação de um termo para se referir a estes praticantes de artes japonesas: são os “newkei”. O termo, usado pela primeira vez em 2018, na monografia “Dois povos e uma cultura – Juntos na construção de um legado”, de Alexandre Kawase, defende o uso do termo para se referir a adeptos da cultura japonesa que não possuem descendência nipônica. Vale lembrar que “newkei” é uma espécie de jogo de palavras com o termo *nikkei*, comumente para se referir aos descendentes de japoneses nascidos em outros países que não o Japão. O “newkei”, portanto, seria um “novo *nikkei*”, construído a partir de sua proximidade e paixão pela cultura do arquipélago asiático.

Na monografia de Kawase (2018), há a defesa da abertura das associações nipo-brasileiras para que não-descendentes ocupem cargos de diretoria e que sejam vistos como peças-chave para a manutenção da cultura japonesa no Brasil. Segundo Kawase (*ibid.*, p.21):

Destacamos três patrimônios valiosos da comunidade nipo-brasileira: sua reputação, suas associações e seus valores. É preciso continuar cuidando da reputação com zelo, ressignificar as associações, sem perder a sua essência de difusão da cultura nipo-brasileira, e explicitar os valores nipo-brasileiros para que possam ser compartilhados.

Essas ideias se aglutinam no seguinte ponto: aproveitar a onda crescente de newkeis e a adoção cada vez maior das japonesidades para revitalizar as associações. Utilizar a capilaridade das associações e a reputação da comunidade nipo-brasileira para compartilhar os valores nipo-brasileiros com a sociedade brasileira, visando gerar uma grande transformação social no Brasil.

Neste processo de hibridização entre um japonês-brasileiro ou um brasileiro-japonês, o *taiko* contemporâneo aparece como um elemento fortemente agregador, uma vez que tem em sua origem elementos nipônicos com forte influência ocidental em sua linguagem, a facilidade de

execução em comparação a outros instrumentos e seu caráter grupal e comunitário. A partir destas pontes criadas pelos tambores, é possível que vejamos, com o amadurecimento da prática no Brasil, grupos com sonoridades cada vez mais diversas e que misturam elementos locais e globais.

Este fenômeno já é uma realidade no grupo de *taiko* Wadō, de Salvador, na Bahia. O conjunto, formado por diversos integrantes sem qualquer ascendência japonesa, muitos deles fãs das animações, comidas e costumes nipônicos, promovem experimentações entre a música japonesa e ritmos brasileiros, como o ijexá ou a capoeira (MCDONALD, 2022). No entanto, essa abertura ainda parece gerar conflitos dentro da própria comunidade do *taiko* brasileiro. Um dos integrantes do grupo, Leo, narra um exemplo destes conflitos:

Tem meninos no grupo que gostam de dançar e por isso dançam. Mas já tivemos conflitos por causa disso. Teve uma época que estávamos compondo o Himawari [peça musical do grupo], e vieram algumas pessoas do grupo Yosakoi Soran, de Londrina – e as pessoas desses grupos do Sul são todas descendentes de japoneses. Então eles têm algumas visões que são muito tradicionais, muito conservadoras. E uma pessoa veio até nós e disse: “Olha, essa dança só pode ser dançada por meninas. Porque é uma dança feminina.” E na hora eu não falei nada, mas depois falei para o grupo: “Isso é estúpido. Quem quiser dançar deve dançar. Como o Luigi. Ele sabe dançar. Ele dança muito bem. Por que ele não pode dançar? Vamos fazê-lo dançar!”

E então hoje tem meninos que dançam com leques. Tem meninas que usam cajado. Nós aqui do Grupo Wadō fizemos do *taiko* algo que é mais confortável para nós. Talvez não tenhamos o mesmo nível técnico das pessoas do Sul. Não somos tão bons quanto eles como tocadores. Mas temos nossa própria identidade. Temos nosso próprio estilo e fazemos coisas que outros grupos não fazem. Dentro do grupo tem gente que não gosta disso e fala: “ah, temos que respeitar a tradição”. Mas sou a favor dessas mudanças. (LEO *apud* MCDONALD, 2022, tradução minha)⁷

Desta forma, desvela-se uma cisão dentro da comunidade do *taiko* no Brasil, que aparenta ter em seu cerne os elementos étnicos: de um lado, o tradicionalismo e uma busca de uma prática cristalizada que reproduza de maneira mais fiel possível uma ideia de modelo japonês promovida por um grupo formado, majoritariamente, por descendentes de japoneses; de

⁷ No original: “There are boys in the group that like dancing and so they dance. But we already have had conflicts because of this. There was a time when we were composing Himawari, and some people from a Yosakoi Soran group from Londrina came—and people from these groups in the South are all descendants of Japanese. So they have some views that are very traditional, very conservative. And one person came to us and said, “Look, this dance can only be danced by girls. Because it is a feminine dance.” And at the time I didn’t say anything, but afterwards, I told the group, “This is stupid. Whoever wants to dance should dance. Like Luigi. He knows how to dance. He dances very well. Why can’t he dance? Let’s get him to dance!”

And so today, there are boys that dance with fans. There are girls who use a staff. We here at Grupo Wadō have made taiko something that is more comfortable for us. Maybe we don’t have the same technical level as people from the South. We aren’t as good as them as players. But we have our own identity. We have our own style, and we do things that other groups don’t do. Within the group there are people that don’t like this, and say, “ah, we have to respect tradition.” But I’m in favor of these changes”.

outro, um grupo formado por não-descendentes que busca se expressar de maneira mais livre e diversa a partir da prática dos tambores japoneses. Assim, a prática do *taiko* no Brasil ainda parece em disputa por diferentes apropriações e ressignificações. Desta forma, diferentes grupos construirão suas noções de japonesidade a partir do contato com o *taiko* de maneiras distintas, promovendo maiores ou menores ideias de “pureza” a partir da forma de construção de cada uma destas localidades, ou seja, levando em consideração as trajetórias individuais de seus integrantes e suas relações ou aspirações frente à cultura nipônica.

Considerações finais

As questões étnicas no Brasil podem apresentar aspectos ambíguos e até mesmo paradoxais. Segundo Mohammed Elhajji (2004, p.43):

Ao mesmo tempo que a ideologia oficial de formação nacional peca por seu excessivo simplismo e linearidade reducionista, os atores implicados no processo de negociação da ideia de brasilidade, souberam usar de todas as estratégias discursivas possíveis para nuançar e “complexificar” os conceitos de identificação, pertencimento, lealdade e reconhecimento. “Ao nos aproximarmos da virada do milênio, o Brasil permanece sendo um país onde a etnicidade hifenizada é predominante, embora não reconhecida” (Lesser, Jeffrey, 2001: 20).

E complementa:

Os Brasileiros “de curta data” (Sodré, M. 1999), da 2a., 3a. e até 4a. gerações, constituem hoje, um verdadeiro laboratório vivo das possibilidades de identidade hifenizada, combinando das várias maneiras possíveis cidadania plena e lealdade múltipla. (ELHAJJI, 2004, p.44)

Assim, as relações construídas entre etnicidades minoritárias e o grupo social majoritário são, muitas vezes, imprecisas, onde o local, global e o original, seja ele real ou imaginado, estão em constante negociação. Desta forma, os nipo-brasileiros se engendram por constantes processos de apropriação e desapropriação de elementos nipônicos em seu dia a dia, norteados por experiências sociais, vantagens econômicas, estereótipos e preconceitos (OLSEN, 2004). Cada indivíduo e comunidade, portanto, criará noções de japonesidade e identidade particulares, estabelecendo este processo como diverso, multifacetado e heterogêneo. Cria-se assim a ideia de japonesidade múltipla, ou seja, diferentes formas de se enxergar brasileiro-japonês e se relacionar com esta hifenização, muitas vezes imposta:

As diferenças são construídas diferentemente. [...] os resultados são processos singulares em que a “diferença” geradora (sempre fragmentada) se transforma em caminhos distintos. Falamos assim de japonesidades que seguiram seus caminhos, se transformando, gerando outros processos que podem ser até processos propriamente

nipo-brasileiros: não vistos como uma síntese, mas como novas potências, forcas geradoras. (MACHADO, 2011, p. 23)

A partir da prática do *taiko*, noções de pertencimento, etnicidade, hereditariedade e comunidade vão se construindo entre diversos brasileiros com e sem ascendência japonesa. A formação de uma comunidade nipo-brasileira, formada por *nikkei* e “newkeis”, tem, portanto, na música uma ferramenta fundamental de engajamento e formação de noções de identidade. Como afirma Olsen (2004): “Sem música e dança, a identidade étnica japonesa coletiva e/ou individual não pode ser facilmente negociada e a sobrevivência cultural japonesa não pode ser sustentada com sucesso” (p.6, tradução minha).⁸

Os relatos colhidos pelos tocadores de *taiko* demonstram como estas trajetórias são construídas através da música e da convivência frequente de seus integrantes dentro destes conjuntos. A partir deste engajamento, vão se criando memórias coletivas que sustentam e dão valor à prática:

O evento musical, desde as danças coletivas até o ato de colocar uma fita cassete ou CD em uma máquina, evoca e organiza memórias coletivas e apresenta experiências de lugar com uma intensidade, poder e simplicidade incomparáveis à qualquer outra atividade social.⁹ (STOKES, 1997, p.3)

Em minha passagem de três anos pelo Kawasaki Seiryu Daiko de Atibaia, pude sentir como a comunidade musical do *taiko* foi capaz de materializar um vocabulário próprio, uma forma de aprendizagem particular e diferentes laços entre indivíduos de diversas trajetórias de vida distintas. O poder do fazer musical em conjunto extrapola a simples performance no palco e afeta outras camadas de nossas vidas. Como conta o Vice-presidente da ABT, Yoohey Kaito, sobre sua busca pessoal dentro da prática dos tambores japoneses:

Hoje no Brasil ainda se fala muito na parte técnica. Mas, para mim, a técnica ela é uma consequência do que você trabalha todos os dias. Então, pra mim, o foco principal não é técnica, mas sim os valores, a forma se você se posiciona perante o *taiko*. Isso muda muito na hora da execução. A execução só é o resultado final. Como esta arte do *taiko* pode beneficiar as pessoas? Como podemos evoluir como pessoas através do *taiko*? Essa é a minha busca. [...] Minha preocupação todos os dias é: como podemos, através do *taiko*, sermos pessoas melhores? Fazer uma sociedade melhor, uma comunidade melhor, um país melhor? (KAITO, 2024, informação verbal)

Assim, os valores compartilhados pelos praticantes de dentro dos conjuntos percussivos acabam construindo relações e concepções acerca do que é ser um brasileiro transmigrante

⁸ No original: “Without music and dance, collective and/or individual Japanese ethnic identity cannot be easily negotiated and Japanese cultural survival cannot be successfully sustained.”

⁹ No original: “The musical event, from collective dances to the act of putting a cassette or CD into a machine, evokes and organizes collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity.”

e hifenizado, independentemente de sua origem. No entanto, enquanto muitos indivíduos, assim como este autor, que não possuem descendência japonesa, se veem associados a elementos e ideias distantes das quais se associam seus fenótipos, desvelando a importância das ações concretas na formação de nossas identidades, outros indivíduos não possuem poder de decisão. Isso se dá pois, ainda que o contato constante com signos e ideias de japonesidade possam gerar vínculos entre estes indivíduos não racializados, quando estas pessoas se encontram em um ambiente sem nenhuma ligação ou caracterização nipônica, suas identidades não são atreladas ao estereótipo nipo-brasileiro. Isto evidencia como, no caso de não-descendentes de orientais, a associação com estes elementos transculturais é uma questão de escolha, que pode ser renunciada a qualquer momento, enquanto que a hifenização é imposta a aqueles que possuem o fenótipo oriental, demonstrando como as identidades étnicas estão ligadas a marcadores históricos e externos que não são acessados somente através da adoção de práticas. Em outras palavras, pessoas sem o fenótipo oriental podem escolher quando são nipo-brasileiros ou apenas brasileiros, enquanto que os descendentes de orientais serão sempre hifenizados ou, ainda, tratados como “japoneses”, independentemente de seu grau de aculturação.

Por fim, sobre o estabelecimento de um “*taiko* brasileiro”, é possível detectar algumas tensões e cisões presentes dentro das próprias comunidades nipo-brasileiras acerca de sobre quais alicerces esta manifestação deve se sustentar, o que demonstra ainda mais a multiplicidade de abordagens e concepções possíveis dentro da construção de suas identidades e fazeres. No grupo de *taiko* observado, em Atibaia, os processos de aculturação a partir da separação, assimilação ou integração coexistem em harmonia e sem nenhum tipo de prejuízo dentro da comunidade, formando hifenizações distintas e complementares. No entanto, como vimos no conflito ocorrido no grupo de *taiko* da Bahia, divisões entre uma ideia de purismo e ressignificações aparecem como questões centrais da construção destes musicares e ainda em debate.

Sejam percutidos por corpos japoneses, brasileiros, nipo-brasileiros, *nikkei* ou “*newkei*”, fato é que o *taiko* e suas comunidades se tornam mais do que uma sonoridade, mas um elemento fundamental de como seus praticantes se colocam no mundo e negociam suas identidades, afetando de maneira decisiva a forma pela qual são e querem ser vistos na sociedade que os cerca.

Referências

- APPADURAI, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO. *Kizuna: Jūnen No Nagare*. São Paulo: [S.n.], 2012.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TAIKO. Sobre a ABT. [S.l], c2024. Disponível em: <<https://taikobrasil.com.br/sobre/>>. Acesso em: 11 maio 2024.
- BÉLANGER, Emmanuelle; VERKUYTEN, Maykel. Hyphenated Identities and Acculturation: Second-Generation Chinese of Canada and The Netherlands. *Identity: An International Journal of Theory and Research*, v. 10, n.3, p.141-163, 2010. DOI: 10.1080/15283488.2010.495906.
- BENDER, Shawn. *Taiko Boom: Japanese Drumming in Place and Motion*. California: University of California Press, 2012.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- CARLOS NETO, Marcionilo Euro. *Koroniago: manifestação etno-linguístico cultural de uma coiné “nipobrasileira”*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.
- ELHAJJI, Mohammed. Comunicação, Cultura e Novas Formas de Conflituosidade. *Sphera Publica*, Murcia, n.4, p.37-52, 2004.
- FUCHIGAMI, Rafael Hirochi. *Aspectos musicais e musicológicos do shakuhachi no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.
- GARCIA, Rafael Mariano. *O corpo na arte do taiko contemporâneo*. 210p. Eduardo Okamoto. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2020.
- GARCIA, Rafael Mariano. *O corpo na arte do taiko contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2022.
- HATUGAI, Érica Rosa. Ler, no corpo da “mestiça”, beleza, corporalidades e fronteiras no parentesco nikkei: as experiências de mulheres nipodescendentes no Brasil. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 63, p.1-16, 2021.
- IGARASHI, Yoshikuni. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945 -1970*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- KAWASE, Alexandre Yamasaki. *Dois povos e uma cultura: juntos na construção de um legado*. Harada Advogados Associados. São Paulo, 11 dez. 2018. Disponível em: <<https://haradaadvogados.com.br/dois-povos-e-uma-cultura-juntos-naconstrucao-de-um-legado/>>. Acesso em: 22 mar. 2023.
- KEBBE, Victor Hugo. Ser japonês, ser nikkei, ser dekassegui: contornando metáforas de parentesco e nação. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v.6, p.63-80, 2014.
- LESSER, Jeffrey. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham: Duke University Press, 1999.
- LESSER, Jeffrey. *A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meanings of Ethnic Militancy, 1960-1980*. Londres: Duke University Press, 2007.
- MACHADO, Igor José de Renó. Japonesidades Multiplicadas: sobre a presença japonesa no Brasil In: MACHADO, Igor José de Renó (org.). *Japonesidades multiplicadas: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar, p.13-26, 2011.
- MACHADO, Igor José de Renó, KEBBE, Victor Hugo e SILVA, Cristina Rodrigues da. Notas sobre família transnacional. *Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, Brasília, v.30, p.79-98, 2008.

- McDONALD, Elizabeth Stela. *Taiko with a Baqueta: Japanese Percussion and the Politics of Belonging in Salvador, Bahia, Brazil*. 386p. Deborah Wong. Tese (Doutorado em Música). Universidade da Califórnia, Riverside, 2022.
- OLSEN, Dale. *The Chrysanthemum And The Song: Music, Memory, And Identity In The South American Japanese Diaspora*. Gainesville: University Press of Florida, 2004.
- PACHTER, Benjamin Jefferson. *Wadaiko in Japan and the United States: The Intercultural History of a Musical Genre*. 439p. Bell Yung. Dissertação (Doutorado em Artes) Dietrich School of Arts & Sciences, Universidade de Pittsburgh. Pittsburgh, 2013.
- PETTERSEN, William. Success Story, Japanese-American Style. *New York Times*, 9 jan. 1966. Disponível em: <<https://bit.ly/3YhSqTd>>. Acesso em: 8 jan. 2023.
- RODRIGUES, Flávio. Em quem vibram os tambores: entrevista com Akimasa Aoyama (Kawasuji Seiryu Daiko). In: Anais do X ENABET | Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais...Porto Alegre (RS), UFRGS, 2021. Disponível em: [https://www.even3.com.br/anais/xenabet/405823-EM-QUEM-VIBRAM-OS-TAMBORES--ENTREVISTA-COM-AKIMASA-AOYAMA-\(KAWASUJI-SEIRYU-DAIKO\)](https://www.even3.com.br/anais/xenabet/405823-EM-QUEM-VIBRAM-OS-TAMBORES--ENTREVISTA-COM-AKIMASA-AOYAMA-(KAWASUJI-SEIRYU-DAIKO)). Acesso em: 02 ago. 2024.
- ROSSINI, Rosa Ester. A memória congelada do imigrante: a solidariedade intergeracional dos japoneses e dos nikkeis no Brasil e no Japão atual. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v.19, n.3, p.34-43, jul./set., 2005.
- SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. São Paulo: Contexto, 2007.
- SATOMI, Alice Lumi. *Dragão Confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music*, p.1-27. Providence: Berg, 1997.
- UEMURA, Victor. Grupos de taiko no Brasil. *Associação Brasileira de Taiko*, 2023. Acesso em 11 maio 2024. Disponível em: <<https://taikobrasil.com.br/mapa-dos-grupos-de-taiko-no-brasil/>>.
- URBANO, Krystal; MELO, Maria Elizabeth Pinto de. A representação dos asiáticos na TV brasileira: apontamentos iniciais. In *41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Joinville, 2 a 8 set. 2018.
- YOON, Paul Jong-Chul. “She’s Really Become Japanese Now!”: Taiko Drumming and Asian American Identifications. *American Music*, Champaign, v.19, n.4, p.417-438, 2001.

Entrevistas

- KAITO, Yoohey. [05.2024]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia. Meio eletrônico. Não publicado.
- KANASHIRO, Natália. [10.2022]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia. Meio eletrônico. Não publicado.
- KAZANTZI, Suzana. [10.2022]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia. Meio eletrônico. Não publicado.
- SEIJI, Franz. [10.2022]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia. Meio eletrônico. Não publicado.
- SHIRO, Juliana. [10.2022]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia. Meio eletrônico. Não publicado.
- TÜCK, Sérgio. [10.2022]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia. Meio eletrônico. Não publicado.
- VERÍSSIMO, Samantha Ueta. [10.2022]. Entrevistador: Flávio Rodrigues. Atibaia. Registro em áudio. Cine Itá Cultural. Não publicado.

“Você é o sujeito da Música!”: perspectivas críticas sobre composição musical e suas didáticas

Luiz Castelões
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
lecasteloes@gmail.com

Resumo: O propósito principal deste artigo é oferecer perspectivas críticas sobre Composição Musical e suas didáticas, sobretudo conforme adotadas na universidade pública brasileira. A metodologia, de natureza qualitativa, consistiu na análise de publicações e documentos das áreas da Educação, da Educação Musical (modelos pedagógicos e estudos empíricos), da História da Música e da própria Composição Musical, assim como da experiência pessoal como estudante, professor e compositor, em quase 30 anos de vivência universitária. O referencial teórico incluiu o aporte de compositores tais como H. J. Koellreutter, I. Guest, L. Pitombeira e P. C. Lima, e de educadores como J. Dewey, A. Teixeira, A. Neill, P. Freire, I. Illich, S. Carneiro, Araújo e Sastre, S. Gallo, P. Demo e B. Carine. O formato final assumido pelo texto se inspira nos modelos do ensaio (PRECIOSA, 2010; BARRENTO, 2010), da crônica (RIO, 2018) e da vascularização (BEJAN e ZANE, 2012). O resultado preliminar oferecido é um breve diagnóstico da presença da Composição Musical neste meio, acompanhado por diretrizes básicas para uma atualização satisfatória de didáticas para esta área de estudos – uma atualização que se baseie na restauração do *sujeito musical* através de aspectos tais como sua personalidade, etnia/raça, cultura musical, comunidade e ancestralidade –, assim como sugestões de medidas futuras para o avanço da Composição Musical no Brasil.

Palavras-chave: Composição Musical, Educação Musical, Ensino Superior, Didáticas Compositivas.

“You are the subject of Music!”: critical perspectives on Music Composition and its Didactics

Abstract: The main purpose of this paper is to offer critical perspectives on Music Composition and its Didactics, as adopted in Brazilian state-run universities. The methodology, qualitative in nature, consists of the critical assessment of publications and documents from the fields of Education, Music Education (pedagogic models and empirical studies), Music History, and Music Composition itself, as well as my own personal experience as a student, professor, and composer, in almost 30 years of university experience. Theoretical sources for this paper have included the contributions of composers such as H. J. Koellreutter, I. Guest, L. Pitombeira, and P. C. Lima, as well as of educators such as J. Dewey, A. Teixeira, A. Neill, P. Freire, I. Illich, S. Carneiro, Araújo e Sastre, S. Gallo, P. Demo, and B. Carine. The text's final form is inspired by the models of the essay (PRECIOSA, 2010; BARRENTO 2010), the chronicle (RIO, 2018), and the vascularization (BEJAN e ZANE, 2012). The preliminary result offered consists of a brief diagnosis of the presence of Music Composition in Brazilian state-run universities, along with basic guidelines for the satisfactory update of didactics for this field of studies – an update based on the restoration of the *musical self* through such aspects as his/her personality, ethnicity/race, musical culture, community, and ancestry –, as well as future measures for the advancement of Music Composition in Brazil.

Keywords: Music Composition, Music Education, Higher Education, Compositional Didactics.

Introdução

O objetivo principal deste ensaio, como o próprio título revela, é oferecer perspectivas críticas¹ sobre Composição Musical² e algumas de suas didáticas, sobretudo no que se refere a um ambiente em particular: o meio universitário público brasileiro, atual e recente.

A Composição Musical é abordada aqui através do exame crítico de uma seleção de seus aspectos principais (um espaço, um/a protagonista, uma coletividade, uma língua, um trauma, interdisciplinaridades, ciência e tecnologia, políticas culturais, música popular/“erudita” e desidentidade), os quais determinaram a subdivisão do texto em tópicos dedicados e terminaram por delinear um quadro geral, um diagnóstico. Este exame crítico se apoiou na análise de extensa bibliografia interdisciplinar, articulando contribuições sobretudo das áreas da Educação, Educação Musical, História da Música e Composição Musical.

Três modelos de produção textual orientaram a forma final que assumiu este conteúdo: o do “ensaio” (PRECIOSA, 2010; BARRENTO, 2010), o da “crônica” (RIO, 2008; COLUNA DE TERÇA, 2023) e o da “vascularização” (BEJAN e ZANE, 2012).

Do formato “ensaio”³, adoto seu caráter exploratório, fragmentário, incompleto, que serve como ponta de lança para tópicos e perspectivas ainda não inteiramente abordados. Seu caráter também poroso possibilita eventuais entradas e participações mais ativas do/a leitor/a, numa espécie de convite (intelectual, estético) que funciona como gerador e catalisador de futuras discussões e é, portanto, mais capaz de revelar e problematizar os assuntos de nossa área.

Do formato “crônica” (musical, no caso), adoto as informalidades e subjetividades que não cabem nos formatos científicos (já que a educação e o conhecimento também se dão por vias informais), mas que registram detalhes (históricos, sociais, políticos, estéticos) que de outra forma ficariam de fora. Estes detalhes são fundamentais à nossa área.

¹ A função crítica é vista como uma das vocações principais da universidade, de seus membros e de seus produtos, mesmo em autores que investem pesadamente contra instituições educacionais como Illich (1973, p. 73-74), o qual defende que “...a existência da universidade é necessária para garantir a continuidade da crítica social. (...) a universidade propicia uma combinação única de circunstâncias que permite a alguns de seus membros criticarem a sociedade em seu todo. Concede tempo, mobilidade, acesso à informação (...) – privilégios não concedidos a outros segmentos da população”. Em exemplo mais recente e no contexto da universidade pública brasileira, Caesar (2012) defende, em seção irreverentemente intitulada “Homo Capes”, esta mesma vocação: “(...) ela [a universidade] ainda provê o melhor lugar para refletir, inclusive sobre si mesma, através do acesso bibliográfico, da discussão, da pesquisa, da publicação e mesmo da feitura de trabalhos artísticos, pois esses também 'refletem'.” (p. 262). O presente ensaio está, portanto, inserido nesta tradição universitária de crítica e reflexão.

² No contexto acadêmico, quando se diz que algo está no âmbito da Composição Musical, o que se deve esperar é: pesquisa aplicada em vez de pura, ortopraxia em vez de ortodoxia e epistemologia experiencial. Tomo como exemplo inspirador neste sentido a pesquisa recente de Arruda (2023).

³ Para uma defesa prévia de formatos alternativos para se falar de música e composição musical na universidade brasileira, ver por ex. Castelões (2013).

É importante sublinhar que a adoção deste formato alternativo (misto de “ensaio” e “crônica”) não significa uma oposição ao formato “*paper científico*” mais disseminado, mas apenas sugere que este último não dá conta de pormenores próprios ao fazer e à análise musicais e, portanto, fica aquém do que se poderia chegar ao falar de Música.⁴

Em relação ao estilo de escrita e à linguagem empregada, ao adotar os formatos “ensaio” e “crônica”, busco ao longo do corpo do texto a seguir uma fluência mais acessível não só ao/à colega especialista, mas também a um público iniciante e mais amplo, deixando as digressões academicamente mais densas e extensas para as notas de pé de página. Estas notas funcionam, portanto, como uma espécie de comentário em paralelo ao corpo do texto, por vezes em “dialética aberta” (DEMO, 2011, p. 11) em relação a ele, e não poderiam lhe ser integradas sem um grande prejuízo à fluência.

O método de produção do texto seguiu também um *design* bastante “vascularizado” (BEJAN e ZANE, 2012), fazendo com que os assuntos que se originam na Composição Musical se ramifiquem continuamente, formando digressões potencialmente infinitas, que aqui são interrompidas pelo espaço exíguo do formato “artigo em periódico”. Tal característica se parece visualmente com o desenvolvimento em árvore (BEJAN e ZANE, op. cit.), mas, aqui, assume uma forma mais interligada, em rede, que talvez possamos chamar poeticamente de árvore-rede ou *árvore-feedback*, já que os “ramos” desta “árvore” terminam por se unir também entre si, e não apenas a um tronco central. Esta estratégia de produção textual se justifica em face da enormidade e complexidade dos desafios da composição musical e suas didáticas, que tornam necessário o ramificar-se e desenvolver-se em todas as direções simultaneamente, como a copa e as raízes de uma imensa árvore.

Dado que a composição musical é uma convergência de diversas competências (e mais ainda quando nos encontramos no empenho urgente e generalizado de integrar a ela saberes afro-brasileiros⁵ e dos povos originários), então é preciso abordar e integrar diversos temas simultaneamente – o que no espaço exíguo do formato “artigo em periódico” nos conduz

⁴ Queiroz, L. (2023, p. 12-13) reforça nossa constatação de que a abordagem “científica” não é suficiente para a Música quando diz que “na pesquisa em música, racionalidade, objetividade e rigor científico são necessários, porém não suficientes para abarcar a complexidade do fenômeno musical. Assim, somam-se a esses parâmetros dimensões como criatividade, sensibilidade, relações humanas, entre outros aspectos vitais para a investigação de uma expressão cultural ampla, diversificada, complexa e subjetiva como a música.”

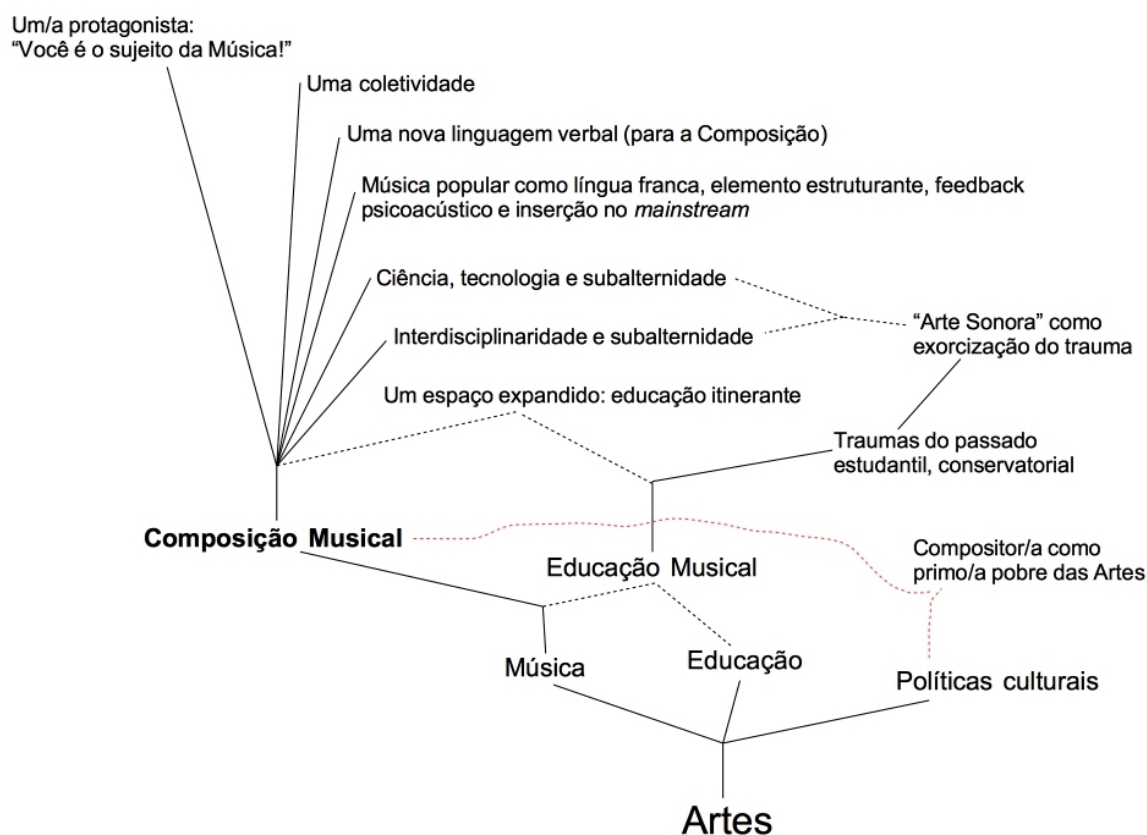
⁵ Para a reformulação de diretrizes das didáticas da composição musical que sejam inclusivas, multiculturais e antirracistas, ao longo deste ensaio, me baseio sobretudo no legado do movimento negro, especialmente através de autoras negras de várias gerações (CARNEIRO, 2005; RIBEIRO, D., 2019; CARINE, 2023). Mesmo educadores/as lidos/as socialmente como “brancos/as” no contexto brasileiro têm um papel fundamental a desempenhar no antirracismo (ver CARINE, op. cit., p. 13, 61, 63 e 84). Ao mesmo tempo, a inserção destes saberes deve-se dar mais por uma via positiva (afro-brasileira e afrocêntrica) do que negativa (antirracista, ocidental), como demonstrarei através de várias estratégias teórico-práticas nas páginas que seguem.

inevitavelmente a uma coleção de quase aforismas, de pontos de partida, mais do que de assuntos concluídos, sistemas fechados.

A forma final do texto, então, se parece com uma pequena constelação de perspectivas críticas (“microcrônicas”, “folhas”, “janelas abertas”) algo dispersas, mas sempre gravitando em torno da Composição Musical em seu estado atual no Brasil – especialmente em meio universitário público.

Assim, a estrutura final do texto pode ser mapeada e antecipada conforme o diagrama ilustrado pela figura a seguir (Fig. 1):

Fig. 1. listagem dos temas aludidos pelo texto, mapeados em formato de “árvore-rede”, conforme sua vascularidade



Fonte: Autor, 2024

Por fim, o que coloquei inicialmente como objetivo principal deste ensaio (oferecer perspectivas críticas sobre composição musical e suas didáticas) se torna a base para os dois principais resultados alcançados, a saber: a atualização das diretrizes básicas para didáticas composicionais na universidade brasileira e sugestões mais gerais para o avanço da composição musical no Brasil.

Perspectivas críticas

Um (novo) espaço: em vez da sala de aula, uma oficina, ou o mundo inteiro

Este espaço expandido requer uma didática expandida: uma didática itinerante, na qual tanto o espaço quanto os participantes e os conteúdos estejam em permanente movimento. Isto significa: aulas em movimento (caminhando), e não apenas paradas em sala de aula⁶, e currículos que mudam com frequência (a mudança como estado natural, em vez de como exceção⁷) – o que sugere ao/à participante sua própria mudança, que seu estado natural não é de rigidez, de um ego parado, imutável.

Esta proposta de mobilidade de espaços e currículos é apoiada sobretudo por duas publicações recentes sobre Educação (escritas por dois filósofos e um sociólogo): “Do sedentarismo ao nomadismo: intervenções para pensar e agir de outros modos na educação”, de Carvalho e Gallo (2010), e “Complexidade e aprendizagem: a dinâmica não-linear do conhecimento” de Demo (2011).

Carvalho e Gallo (2010) caracterizam esta mobilidade no quadro de um modelo "nômade" de educação, o qual defendem nos seguintes termos:

[P]ara fazer do campo da educação um lugar aberto às experiências em que o 'fazer pensar' é tributário não mais do sedentarismo e da maquinaria binária de sentidos, mas de uma nomadologia educativa. Educação como experiência, espaço e movimento para além das estruturas sedentárias de representação” (p. 285),

[Q]ueremos aqui delinear os contornos de uma resistência possível à pastorização da educação. Se a imagem do pastor, do pastoreio, corresponde ao que se tem feito no campo da educação, pensamos que uma imagem muito diferente daquela do pastor pode nos ajudar a pensar e a agir diferentemente no campo educativo: a imagem do nômade, daquele que erra por terras desconhecidas, sem fixar-se, sem 'esquentar lugar', sem mover-se com um rumo preestabelecido. Alguém que se move sem ter aonde chegar. Move-se por mover-se; move-se por compreender que a vida é movimento” (p. 294).

Já Demo (2011) observa que, em face da complexidade e não linearidade próprios ao conhecimento e à aprendizagem, a Educação é um processo dinâmico e que, portanto, exige processos e currículos dinâmicos. Neste sentido, o uso de uma ementa estanque, com

⁶ Para exemplos de transcendência do espaço da sala de aula em diversos contextos, com didáticas em movimento e ao ar livre, ver Neill (1980 [1960]), Creaser (1985), Wardle (1995) e Miller et al. (2022).

⁷ Para abordagens pedagógicas baseadas em conteúdos e currículos abertos e personalizados nas Artes, ver Hathaway & Jaquith (2014) e Douglas & Jaquith (2018).

conteúdos fixados para cada disciplina, por exemplo (o que é norma em instituições de educação superior), já seria antieducacional, mesmo que seja institucionalmente desejável.

Ocorre que o currículo previsível (e sua ementa rígida) serve(m) mais ao/à professor/a, para que a aula nunca tome um rumo em direção ao que ele/a não sabe, do que ao/à aluno/a. E dentro da lógica de poder pré-Freireana (FREIRE, 1987 [1970]), a descoberta da ignorância do/a professor/a em relação a algum assunto ameaça a hierarquia inerente ao método bancário, na qual o/a professor/a supostamente sempre sabe mais do que o/a aluno/a em qualquer assunto que seja.

Para sanar este medo da aula imprevista, não totalmente controlada, e do não-saber: em primeiro lugar, o/a professor/a terá de poder dizer “isso (que você perguntou), eu não sei”, reconhecendo que ele/a pode também não saber e que o/a aluno/a é também detentor de saber(es) e que ambos/as podem pesquisar algo que não sabem; em segundo lugar, o/a professor/a terá de estar sempre estudando e atuante em seu meio, pois os diplomas acumulados nunca corresponderão a um “saber total” idealizado. Trazendo para a realidade concreta brasileira atual, este ensaio defende que o/a professor/a universitário/a é o/a educador/a que está em melhores condições para este preparo, para o desafio de fazer frente a uma aula imprevista e ser um/a estudante-professor/a para sempre.

Retornando ao título desta seção, quando ali se diz “oficina”, isto quer dizer: “lugar onde se fazem coisas” – coisas sonoras/musicais, no caso. Ou seja: o fazer como forma de conhecimento (na universidade). Como epistemologia.

Este espaço-oficina, evidentemente, não se parece com uma sala de aula convencional.⁸ Ele não tem carteiras linearmente dispostas e direcionadas a um púlpito, quadro negro ou branco, ou TV de tela plana. Ele pode ter, por exemplo, uma mesa redonda quase ao seu centro (de maneira levemente assimétrica, mais próxima a uma janela e à luz natural do que da porta).

⁸ “Não é possível uma educação universal através da escola. Seria mais factível se fosse tentada por outras instituições (...)” (ILLICH, 1973, p. 18). Educação não é monopólio da escola (da instituição educacional), ainda que certos contextos tenham lhe outorgado este papel exclusivo. É também neste sentido que este ensaio propõe um espaço de ensino-aprendizagem que não se pareça com uma sala de aula – e uma instituição educacional que se pareça o mínimo possível com (apenas) uma escola. Ou até mesmo realizar o ritual da aula fora do prédio, possibilitando enxergar a instituição com distanciamento. A crítica de Krenak (2022) vai no mesmo sentido: “Infelizmente, a política educacional no Brasil pensa que a escola é um prédio (...). Enchem a sala de meninos e meninas e trancam a porta: pronto, estão na escola” (p. 112); no que é seguida de uma sugestão de solução (que este ensaio também toma como modelo): “Tem um programa instituído no Brasil desde o final da década de 1990, mas que se consolidou principalmente nos últimos vinte anos, que é o Plano Nacional de Educação Escolar Indígena. Trata-se de uma educação diferenciada, aplicada nos territórios indígenas pelo Brasil inteiro, onde cada comunidade tem a possibilidade de moldar o equipamento escolar da forma que decidir. Eu já frequentei escola em aldeia embaixo de uma árvore e achei muito bom. As pessoas estavam à vontade naquela experiência e não queriam prédio nenhum. Muito tempo depois, aqueles meninos decidiram que seria bom ter uma sala de aula, mas sabem que a experiência pedagógica pode ser realizada na beira do córrego, numa laje de pedra, em qualquer lugar. Trata-se de um grupo de pessoas com o propósito de fazer uma investigação coletiva. (...) Escola não é prédio, mas uma experiência geracional de troca” (p. 113-114).

Em torno desta, deve haver cadeiras, cada uma de um tipo diferente. Pode haver pufes, ao canto, para os mais exaustos – porque corpo e mente relaxados aprendem e compõem sempre bem melhor.⁹ E deve haver também cadeiras fora da mesa redonda, para possibilitar a quem queira enxergar – à distância – o que se passa nesta mesa redonda central.

Espalhados por esta sala-de-aula-tornada-oficina, deve haver muito papel de rascunho (reutilizado) e lápis, dispositivos produtores de som (instrumentos musicais, caixas de som, circuitos) e de contato com o mundo (*laptops, tablets, e-readers* – além dos onipresentes celulares nas mãos de cada um), e tudo deve ser preferencialmente bem leve e portátil, para que possa circular pela sala e pelas mãos. Novas e antigas tecnologias integradas, numa grande e fértil maçaroca de ferramentas criativas de todos os tempos. Estes detalhes, de pluralidade na mobília e no maquinário, conferirão um ar de mobilidade e circulação à sala, em vez de uma estrutura rígida, estanque.

Finalmente e num último retorno ao título desta primeira seção, quando ali afirmo “ou o mundo inteiro” em substituição à sala de aula, me refiro a que os/as alunos/as devem ser estimulados a atuar extramuros desde o primeiro dia letivo, pois o prédio universitário não se basta, a universidade não é suficiente pro fenômeno da “Educação”.

Isto inclui tanto uma presença *online*, que na contemporaneidade deve ser ostensiva (na coleta de oportunidades, na articulação de colaborações e na divulgação/disseminação massiva de obras e eventos), quanto uma presença nos espaços físicos da cidade: não só nos locais alternativos de performance, mas também na rua, nas praças, em casas noturnas e no tradicionalíssimo teatro municipal – pois a turma de Composição deve ocupar os locais mais profanos e os mais sacrossantos da urbe.

Um/a protagonista: “Você é o sujeito da Música!”; didáticas progressas e o ser humano como centro da educação composicional atual

Esta seção, dedicada à centralidade do/a aluno/a na didática composicional, parte da memória de que o compositor e educador musical Hans J. Koellreutter (1915-2005) defendia que a educação do músico era necessariamente uma educação do ser humano (BRITO 2001).

⁹ Bennett (1976), em um estudo sobre o processo criativo com 8 compositores, observa que a atividade composicional parece ocorrer mais frequentemente associada a sentimentos de tranquilidade, segurança e relaxamento. E Leonard Bernstein (1918-1990), por ex., dizia que compunha no mais das vezes deitado em um sofá ou cama (apud Bennett, op. cit., p. 10).

Ela parte também da influência da educação básica à *la* Anísio Teixeira (1900-1971)¹⁰ que recebi, sem saber que estava sendo orientado dentro de um certo “Pragmatismo”,¹¹ para o qual, a “verdade” é o que “funciona” – sendo que, por um acaso oportuno, este mesmo Pragmatismo é particularmente propício como inspiração para uma didática dedicada à composição musical, já que pode ser resumidamente definido como uma “teoria da prática” (OCKMAN, 2020, p. 271), a qual demanda participação ativa, empirismo, construtivismo, experimentação, inovação e processos abertos.

Se então, num contexto pragmático, partimos da premissa de que a “verdade” é o que funciona, então poderíamos inferir que a educação musical “verdadeira” é também a que funciona.

Mas... funciona pra quê? E pra quem?

No caso da Composição Musical, “funcionar” significa invariavelmente ser capaz de “fazer música” e fazer música significa inevitavelmente assumir o papel de *sujeito musical*¹², ou seja, fazer a *sua* própria música. A música que é significativa para si.¹³ Senão, o que se está

¹⁰ O educador brasileiro Anísio Teixeira foi diretamente influenciado pelo Pragmatismo do filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952), como parte de um movimento denominado “Escola Nova”, o qual ganhou impulso no Brasil sobretudo a partir dos anos 1930. Para amostras da extensa literatura sobre a influência do Pragmatismo de John Dewey sobre Anísio Teixeira, ver por ex. Cunha (1999), Chaves (1999), Bortoloti & Cunha (2010) e Almeida Filho & Bruno-Jofré (2022). Para amostras do pensamento de Anísio Teixeira sobre John Dewey, ver por ex. Teixeira (1955 e 1959). Anísio Teixeira e o Pragmatismo de John Dewey nos conduzem inevitavelmente a pedagogias mais recentes e radicais, como na educação integralmente calcada na liberdade e não-repressão no contexto britânico em Neill (1980 [1960]), na crítica veemente às instituições educacionais em Illich (1973), na educação superior baseada em projetos e problemas em Araújo e Sastre (2009) e na crítica ao instrucionismo impositivo e à linearidade da educação formal em Demo (2011) – as quais atualizam as bases da didática composicional preliminarmente propostas aqui.

¹¹ Para mais sobre Pragmatismo, ver por ex. Tampio (2019) e Kaag (2009).

¹² Identifico desde este ponto, paralelamente a Koellreutter e Teixeira, uma sintonia com a relação que o compositor e educador musical Ian Guest (1940-2022) fazia entre criatividade e autoestima, no sentido de que compor requer desenvolver autoestima suficiente para ser capaz de expor-se e arriscar-se (GUEST, 2019), embora, por outro lado, em sua didática musical o “gancho” metodológico seja necessariamente através da melodia e do modalismo (fatores já impregnados de etnocentrismo), enquanto que na didática que este ensaio propõe em linhas gerais o “gancho” possa ocorrer através de quaisquer materiais, procedimentos, conceitos e/ou resultados pretendidos que sejam trazidos pelos/as participantes, o que de cara já propicia inclusividade e multiculturalismo.

¹³ Assim como Freire (1987 [1970]) defendia que a alfabetização se dava mais fácil e rapidamente através de um vocabulário significativo para quem aprende, proponho, analogamente, que uma didática para a composição musical proceda através dos materiais musicais que forem mais significativos para o/a aluno/a – em vez de para a instituição ou para o/a professor/a. Pela visão de um colega estrangeiro da época (Illich, 1973, p. 46): “[o] professor Paulo Freire sabe disso por experiência. Descobriu que qualquer pessoa adulta pode começar a ler em questão de 40 horas, se as primeiras palavras que decifrar estiverem carregadas de significado para ela. Paulo Freire faz com que os ‘alfabetizadores’ se desloquem para algum lugarejo e descubram palavras que traduzam assuntos importantes e atuais, como sejam, o acesso a um açude ou as dívidas para com o patrão. À noite os moradores se reúnem para discutir essas palavras-chave. Começam a perceber que cada palavra permanece no quadro-negro mesmo depois que o som dela haja desaparecido. As letras continuam a revelar a realidade e a torná-la manejável como um problema”. Esta descrição, além do mais, se aproxima muito do desenvolvimento do ouvido interno, da escrita musical e do manejo de problemas composicionais via tais capacidades. Quanto à significância desta experiência educacional para o/a professor/a, a qual é igualmente importante numa relação de equilíbrio entre professor/a-aluno/a, ela pode advir de 2 fatores: 1) dos resultados sonoros/musicais obtidos, e 2) da própria satisfação em auxiliar o/a aluno/a a encontrar e desenvolver seu próprio caminho.

fazendo é cópia. Reprodução. Plágio. Máquina Xerox. Eternização de uma vontade potencialmente muito alheia à sua.¹⁴

Neste sentido, uma educação composicional que leve o/a aluno/a a simplesmente imitar o mestre, não “funciona” (pro/a aluno/a).

Muita crítica era feita no meio musical-universitário da década de 1990, por exemplo, aos métodos de ensino de um Camargo Guarnieri (1907-1993), em que supostamente o aluno saía, no máximo, compondo segundo as diretrizes do mestre (o que não deve necessariamente ser interpretado como uma crítica em relação à qualidade de sua obra composicional). A sua “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” (de 1950)¹⁵ pode ser lida como um indicativo desta didática inclinada para um certo dogmatismo, anti-interdisciplinar e antiestrangeiro:

Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de valor e grande talento, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam se libertar dela (...).

(...) Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento (...), e criando uma música cerebrina e falaciosa (...).

¹⁴ Demo (2011) ressalta que “[o] professor precisa aprender a manejar esta arte finíssima: **influir de tal modo que o aluno possa resistir e superar a influência.**” (p. 137 [grifos do autor]). E, embora fora do referencial teórico deste artigo, vale mencionar que Nietzsche (1844-1900), já em sua época, via como função do educador motivar a libertação do educando, incluindo a liberdade em relação ao próprio educador (ver, por ex., REETH & DENAT 2019). Para a discussão de uma pedagogia libertária, ativa em vez de passiva, baseada na autonomia criativa do indivíduo singular, para além da linha do tempo deste ensaio, ou seja, de Nietzsche para trás, ver Gallo (2012).

¹⁵ Distribuída como carta (datada de 7 de novembro de 1950) enviada a destinatários selecionados e em seguida publicada pelos jornais *A Gazeta* e *Estado de S. Paulo* em 16 e 17 de novembro de 1950, respectivamente. Não encontrei a versão com a diagramação original, mas, seu texto é integralmente reproduzido em obras de referência como Neves (1981) e Silva, F. (2001). Conforme Rodrigues (2015), as reações à carta culminaram com a fixação da imagem de Camargo Guarnieri como o “principal representante do conservadorismo musical brasileiro” (p. 27). E Neves (1981) observa que: “[d]urante muitos meses, os jornais de todo o país publicaram centenas de declarações, entrevistas, cartas, fazendo com que, pela primeira vez um problema musical fosse levado à apreciação e ao julgamento do grande público.” (p. 121). A análise das trocas que se seguiram à carta desenha uma polêmica em tudo semelhante ao tipo que se vê na atualidade das redes sociais, caracterizada pela agressividade, ataques pessoais, “engajamento” e polarização – com exceção obviamente do meio empregado, já que à época era necessário escrever cartas a jornais impressos para participar do debate.

É preciso que se diga a esses jovens que o dodecafonismo, em música, corresponde ao abstracionismo[,] em pintura; ao hermetismo, em literatura; ao existencialismo, em filosofia; ao charlatanismo, em ciência.

Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural (...) e tem por objetivo um longo e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.

O dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável (...); é química, é arquitetura, é matemática na música – é tudo o que quiserem – mas não é música!

(...) Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral antiartístico (...), reputo um crime de lesa-pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.

(...)

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, [muitos compositores brasileiros] preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando, assim, que são “originais”, “modernos” e “avançados”, e esquecendo, deliberada e criminosamente, que temos todo um Amazonas de música folclórica (...). (apud SILVA 2001, p. 143)

Da resposta de Koellreutter, também intitulada “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” (e também de 1950¹⁶), reproduzo apenas o trecho diretamente relacionado à educação para a composição musical e aos/às alunos/as compositoræs:

Ao contrário do que afirma o sr. Camargo Guarnieri, o que me parece alarmante é a situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro, de cujas instituições de ensino, com seu programa atrasado e ineficiente, não tem saído, nestes últimos anos, nenhum valor representativo. Eis a expressão, essa sim, de uma política de degenerescência cultural e não a ânsia estética, o trabalho sincero dos jovens dodecafonistas brasileiros que lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma (...). (apud Neves, 1981, p. 126)

Embora uma análise exaustiva desta troca de cartas não esteja no foco deste ensaio, dois aspectos principais serão destacados a seguir, em suporte a nossa abordagem crítica: a) com relação à composição musical: as contradições inerentes à produção de figuras canônicas da composição erudita brasileira do séc. XX, especialmente no que se denomina de “nacionalistas” (NEVES, 1981); b) com relação à didática para a composição musical: no que este ensaio considera como estratégias didáticas equivocadas, implícitas na carta de

¹⁶ Uso a versão reproduzida em Neves (1981), que ele relata como datada de 28 de dezembro de 1950 e publicada no jornal Folha da Tarde, de Porto Alegre, em 13 de janeiro de 1951.

Guarnieri, e que devem ser revistas e corrigidas na sugestão de novas diretrizes para didáticas da composição musical.

Desenvolvendo os aspectos (a) e (b) supracitados, então, observo que:

a) Em que pese o respeito e reconhecimento gerais pelos compositores canônicos da música erudita brasileira do séc. XX e entendendo que são “homens de seu tempo”, é preciso admitir que, do ponto de vista confortável da atualidade – decolonial (QUEIROZ, L., 2019), antirracista (RIBEIRO, D., 2019; CARINE, 2023) –, detectam-se contradições inerentes a suas atuações: se, por um lado, eles se colocavam como “nacionalistas” defensores do folclore pátrio, por outro, suas músicas e/ou o discurso que as acompanhava ocasionalmente se caracterizava pelo Orientalismo (SAID, 1990), pela apropriação e pelo intracolonialismo. Guarnieri, paulista descendente de italiano, por ex., frequentemente se colocou como autor de música “nordestina” ou “negra”. E o carioca neto de imigrantes espanhóis Villa-Lobos (1987-1959), para ficar em apenas mais um exemplo de época, chamava de “Dança característica africana” uma obra com temas indígenas e intitulava “Lenda do caboclo” uma obra que se utiliza de escala de tons inteiros (ver CASTELÕES, 2016). Neste tipo de repertório, o negro, o nordestino e os povos originários nunca aparecem como sujeitos musicais de fato, mas apenas como meros objetos (distorcidos). Queiroz, L. (2019) corrobora e generaliza este ponto de vista ao dizer que:

[A] hegemonia de raça e de gênero presente na música institucionalizada no final do século XIX até pelo menos o final da primeira metade do século XX precisa ser problematizada. Uma simples consulta ao perfil e à biografia dos compositores nacionalistas de destaque no país, evidencia a tendência da cena da música erudita produzida à época. Trata-se de uma música exclusivamente composta por homens, brancos, predominantemente paulistas e cariocas, com uma parcela expressiva deles sendo de descendência europeia. Esse é o peso da colonialidade (...) sobre a música que se criava no país. (p. 8)

b) Com relação aos mitos da didática defendida na carta de Guarnieri¹⁷ e que devem ser definitivamente evitados (hoje) na atualização de didáticas para a composição musical, resalto os seguintes: 1. o de que a experiência de práticas composicionais de culturas estrangeiras seja necessariamente “nociva” para os/as estudantes de composição brasileiros/as, 2. o de que a própria ideia de “Brasil” exclua necessariamente o elemento “estrangeiro”, haja vista que a própria origem (humana, cultural) do Brasil se deve majoritariamente ao influxo de estrangeiros para cá (inicialmente da Europa e da África e,

¹⁷ Lupton e Bruce (2010) chamam este tipo de (“tema” de) modelo pedagógico composicional adotado por Guarnieri e outros de “Learning from the Masters” (“Aprendendo com os Mestres”) – citando Hindemith (1895-1963) como exemplo – e o qualificam como “teacher-centered” (isto é, “centrado no professor”).

posteriormente e em menor grau, da Ásia [mundo árabe, Japão etc.]), 3. o de que o caráter “abstracionista” em Arte seja necessariamente comparado a um “charlatanismo”, 4. o de que a interdisciplinaridade da Música com áreas como a Matemática e a Arquitetura resulte necessariamente em “não-Música”; 5. o rechaço completo ao serialismo dodecafônico e ao atonalismo, já que até compositores que defenderam Guarnieri à época, como Guerra-Peixe (1914-1993), foram beneficiados pela experiência com esta técnica, e 6. mais geralmente, a premissa de que uma experiência posteriormente considerada como um “erro” não possa ser encarada como parte integrante de uma didática¹⁸ (isto é, sem a possibilidade de erro, não há tampouco possibilidade de um aprendizado aberto à inovação e à descoberta, mas apenas reprodução de modelos anteriores).

Para além da polêmica Guarnieri-Koellreutter, outro mito repetido de forma sistemática no meio musical-universitário brasileiro é o de que composição musical “não se ensina”.¹⁹ Este tipo de afirmação teve efeitos nefastos para o desenvolvimento de um meio composicional-acadêmico pujante no Brasil e para suas didáticas (o que ilustrarei também no item 2.5) e é reflexo de uma embaraçosa preguiça intelectual e pedagógica. É preciso, portanto, abandonar também este mito e reformular as bases das didáticas da composição musical no Brasil a partir de experiências mais abertas, inclusivas, construtivas e atuais.

Esta reformulação que o presente ensaio começa a propor toma como base, então, 5 fontes de conhecimento diferentes: 1) a literatura interdisciplinar sobre Educação, escrita não apenas por pedagogos, mas também por colegas da Filosofia, Sociologia, História e áreas afins, 2) a literatura da Educação Musical que aborda o ensino da composição na educação básica²⁰ (a qual é significativamente mais entusiasmada, numerosa e abrangente do que a literatura produzida por compositoras e professoras de composição do ensino superior), 3) os erros históricos ao longo do percurso da composição musical e suas didáticas no Brasil (conforme ilustrado na “Carta” de Guarnieri), 4) a experiência pessoal de quase 30 anos como aluno, compositor e professor em universidade pública brasileira, e 5) a análise de exemplos

¹⁸ Para o acolhimento da possibilidade do erro e do insucesso na pedagogia composicional, ver Alessandrini (2022).

¹⁹ Infelizmente, este outro mito ainda sobrevive no Brasil; ver por ex. o artigo de Menezes (2020), vigorosamente refutado por Teles (2020). Na literatura em inglês, uma afirmação similar (“Composition cannot be taught *per se*”) é tratada como um equívoco desde pelo menos 1986 (ver CARBON, 1986, p. 2). Lupton & Bruce (2010) observam que a pergunta (“Can composition be taught?”) sequer é colocada na literatura sobre composição nas escolas, mas apenas na literatura sobre composição no ensino superior. E Beineke (2008) observa inclusive uma ampliação das pesquisas sobre composição no ensino de música.

²⁰ Barrett (2006), Lupton & Bruce (2010) e Randles & Sullivan (2013) detectam um crescimento da importância da composição em aulas de música do ensino básico no contexto anglófono desde a década de 1990. Lupton & Bruce (op. cit.) observam que a literatura com estudos de caso sobre composição no ensino básico é significativamente mais numerosa do que a no ensino superior – e utilizam-se daquela para um estudo nesta (estratégia que este ensaio também adota ocasionalmente). Randles & Sullivan (op. cit.) afirmam, ademais, que tanto educadores musicais têm a aprender com compositores a respeito de ensinar composição, quanto compositores com as estratégias da Educação Musical.

positivos da presença da composição musical em instituições brasileiras (tais como na UFBA e UFPB²¹), conforme relatos de seus respectivos compositores/professores, como Paulo Costa Lima²² e Liduíno Pitombeira.²³

Com base nos conhecimentos supracitados, me parece absolutamente seguro afirmar que seja possível: 1) ensinar (orientar, guiar) alguém a fazer (a sua própria) música; 2) fazê-lo sem que sua música se pareça necessariamente com a de quem está ensinando; e constato que: 3) os/as alunos/as aprendem e avançam muito, dentro de seus próprios interesses e metas estéticas.

No modelo de didática composicional que proponho neste ensaio – que é o que pratico e cujas diretrizes resumo a seguir –, a pergunta inicial e fundamental dirigida a cada aluno(a) deve ser, portanto: “O que você deseja compor?”²⁴

A qual é seguida da seguinte segunda pergunta (reiterada ao longo do processo composicional e ao longo do curso): “Você está satisfeito/a?” (Isto é: com o que fez e alcançou até agora.)

Se o objetivo da primeira pergunta é conectar o/a aluno/a com sua Vontade enquanto sujeito musical, lembrando-o/a de que ele/a é o centro e a razão de ser de qualquer pedagogia (e processo) composicional, a segunda pergunta tem apenas a função de reconectá-lo/a a cada nova etapa, sendo apenas uma reedição variada da primeira pergunta. Com a única diferença que a segunda pergunta também coloca em perspectiva o que foi alcançado a cada etapa e no todo, como uma tomada de consciência da experiência e êxito acumulados e funcionando como motivação pra seguir adiante.

Neste contexto de didática composicional, portanto, o/a professor/a de composição musical não se coloca mais como fonte de um método bancário (FREIRE, 1987 [1970]), numa aula conteudista, mas como colega sênior, conselheiro/a, disponível permanentemente pro diálogo – uma espécie de “GPS” (no máximo) que guiará cada aluno/a na direção que ele/a mesmo/a estabeleceu pra sua música/estética/projeto.²⁵

²¹ Ver, por ex., Pinheiro e Onofre (2006).

²² Ver, por ex., Lima, P. (2012), além da bibliografia de fora da UFBA que se formou a respeito das diversas gerações de compositores da Bahia (ex.: PITOMBEIRA, 2019).

²³ Por ex., em Pitombeira (2015).

²⁴ Embora não esteja no foco deste ensaio (por limitações de espaço), observo que, já no séc. XIX, o pensamento educacional libertário de Max Stirner (1806-1856) submetia o Saber à Vontade (do/a aluno/a). Stirner criticava a “submissão do indivíduo escolarizado, sem possibilidade de autonomia”. É justamente contra essa submissão e essa falta de autonomia inerentes a muitas didáticas que num curso de Composição minha primeira pergunta ao/a aluno/a é “o que você deseja (compor)?”, como um convite a que a sua vontade dirija o processo composicional desde o início e que todo o processo educacional seja centrado em suas metas e interesses. Para mais sobre Stirner, ver Gallo (2012, p. 172, 179).

²⁵ Lupton & Bruce (2010) caracterizam o papel do professor de forma análoga, no (“tema” de) modelo pedagógico composicional que intitulam de “Exploring ideas” (“Explorando ideias”) – e o qualificam como centrado-no-aluno

Não há, portanto, nesta didática composicional um conteúdo linear, padronizado e determinado igualmente para todos/as. O conteúdo é o próprio projeto composicional de cada aluno/a e os problemas musicais dele derivados. Qualquer conteúdo externo (bibliografia, repertório) só emerge em função das demandas específicas de cada projeto e o/a aluno/a é motivado a acessar este conteúdo externo de forma independente, na biblioteca ou em casa. Este é o caminho inevitável de uma didática centrada-no-aluno (LUPTON e BRUCE, 2010). Na prática, o/a professor/a proporcionará o espaço adequado para que cada aluno/a possa seguir seu percurso potencialmente único – sempre em função das demandas específicas à sua música. Isto se justifica, ademais, na medida em que, num contexto de era do conhecimento infinito, não é mais possível “saber tudo” (especialmente em apenas 4 ou 5 anos, o tempo de uma graduação) e o objetivo mais fundamental da educação deve ser então o de estimular autonomia e competência de estudos e atuação.

E para os que se perguntam “mas e o conteúdo, onde fica?”, responde-se com todo o resto da grade de disciplinas de um curso de Música, que é acachapantemente conteudista. Chega-se, assim, no todo (a partir da adoção de um modelo processual, em vez de conteudista, para a disciplina de Composição), a uma pedagogia mista entre baseada em conteúdos e baseada em projetos e problemas (cf. ARAÚJO e SASTRE, 2009) para a grade de um curso superior em composição musical.

Retornando, então, ao objetivo principal desta seção 2.2, a diretriz fundamental (condição *sine qua non*) que este ensaio sugere para a atualização de didáticas composicionais, hoje, é a restauração do *sujeito musical* em sua potência e plenitude, o que é sintetizado em seu título através da afirmação categórica:

“ *Você é o sujeito da Música!* ”

Esta restauração do sujeito musical deve ser a base, a condição primordial para a atualização de qualquer didática para a composição musical que se queira minimamente inclusiva e potencialmente diversa.

Em primeiro lugar, porque não há composição sem sujeito (mesmo nos casos mais extremos da utilização do acaso em composição musical, ainda há um sujeito que decide por este acaso).

Em segundo lugar, porque já que a existência de um sujeito é uma pré-condição para a Composição, então o modelo de educação instrucionista, reprodutora de modelos prévios e

(“student-centered”). Para uma ampla defesa do modelo pedagógico centrado-no-aluno e especialmente em aulas de Composição, ver Bautista et al. (2018). Para uma defesa mais geral da aprendizagem focada em projetos e problemas, também fortemente centrada-no-aluno, ver a coletânea de Araújo e Sastre (2009), que é um dos alicerces das diretrizes didáticas aqui propostas.

(quase) automáticos, não serve ao propósito de uma didática composicional, pois ignora a existência de um sujeito e de conhecimentos (musicais) dinâmicos.

É neste sentido que Caesar (2012) afirma que “nosso papel pedagógico não pode mais ser o de empurrar materiais cabeças adentro, mas estimular processos de busca, mesmo que não sejamos versados nas matérias que querem aprender” (p. 256) e Demo (2011) fornece uma crítica ainda mais geral quando diz que:

A escola reprodutiva considera conhecimento processo linear. Por isso, aposta em sua simples transmissão. O professor fala, o aluno escuta, toma nota e devolve na prova. Chega-se no máximo ao domínio reprodutivo de conteúdos. (...) [O] discurso pedagógico é profundamente autoritário. Diante dele o aluno não tem outra chance que não seja a de submissão (...). A aula reprodutiva é basicamente jogo de poder de cima para baixo, no contexto da definição weberiana de obediência. Conhecimento é tratado como mercadoria que se adquire ('aquisição de conhecimento' continua expressão corriqueira), é repassado por meio de processos instrucionistas ostensivos, (...), tornando-se o diploma o reconhecimento oficial de que o alunou assimilou a carga curricular prevista. Ao final, não sabe manejar conhecimento com mão própria, não sabe pensar, não sabe inovar seu próprio conhecimento. Foi treinado para 'porta-voz', literalmente.” (p. 124-125).

E como parte concomitante do processo didático-composicional desencadeado pela afirmação categórica “Você é o sujeito da Música!”, é preciso reconhecer que a restauração deste sujeito musical é também um projeto coletivo, que deve incluir sua comunidade e sua ancestralidade, em um processo consciente acerca de epistemicídios²⁶ passados (CARNEIRO, 2005), radicalmente inclusivo e decolonial (ALESSANDRINI, 2022), e que exige, portanto, a adoção urgente de saberes originários²⁷ (ÑOMOANDYJA, 2021; KRENAK, 2022) e afrocêntricos²⁸ (NASCIMENTO, 2009) no campo da composição musical brasileira, em vez de exclusivamente eurocêntricos.²⁹

A esta altura da presente seção, então, o referencial teórico se indigeniza, africaniza e afro-brasileiriza, na medida em que parte do pragmatismo de Dewey e Teixeira, e das didáticas composicionais potencialmente centradas no/a aluno/a dos europeus Koellreutter e Guest, e

²⁶ A filósofa e pedagoga Sueli Carneiro (1950 -) demonstra em sua tese de doutorado (de 2005) como a educação formal pode operar no sentido contrário ao da didática proposta neste ensaio, isto é, promovendo a negação do sujeito (negro), com graves consequências para sua autonomia, autoestima e capacidade cognitiva (ver p. 283, 303, 304, 320). Seus relatos e reflexões impactantes serviram de inspiração para as diretrizes didáticas aqui propostas, em direção à restauração do sujeito musical.

²⁷ Queiroz, H. (2023, p. 84), em um contexto pedagógico decolonial inspirado nos povos originários, atribui também a eles a capacidade de escutar ao Outro e dar-lhe voz e vez.

²⁸ No caso específico da imensa contribuição da música africana, qualquer didática em composição musical deve-se basear também na significativa literatura a respeito (como AROM, 1991, e KUBIK, 2010a, 2010b e 2013).

²⁹ O aspecto legal da inclusão de saberes originários e afro-brasileiros nos currículos (via leis 10.639/2003 e 11.645/2008) não deveria substituir a consciência – individual e coletiva – da necessidade urgente desta inclusão (CARINE, 2023, p. 135). Em tese, a lei só diz respeito à educação básica e às respectivas licenciaturas do ensino superior, mas, não vejo motivos para que não gere efeitos positivos de inclusividade também nos bacharelados em composição musical, por exemplo.

se volta para as referências da pedagogia indígena em Krenak (2022), para as autoras afrocêntricas brasileiras (CARNEIRO, 2005; RIBEIRO, D., 2019; CARINE, 2023) e para o conceito de Ubuntu, dos povos bantus da África (CARINE, op. cit., p. 93).

Afirmo isto em relação ao Ubuntu sobretudo (que é frequentemente sintetizado como uma espécie de humanismo africano) porque, nele, o Outro assume um lugar de suma importância na constituição do eu e, ao afirmar "Você é o sujeito da Música!", o/a professor/a de Composição trabalha justamente em favor da restauração do sujeito musical do seu "Outro", do/a aluno/a, em busca de um equilíbrio de forças entre ambos/as e também em favor da coletividade.

O uso do conceito de Ubuntu (como afirmação de si, do Outro e da coletividade) em Música já possui um histórico de pelo menos um quarto de século, haja vista a aliança entre Ubuntu e Educação Musical no caso mais geral da ISME - International Society for Music Education, desde pelo menos 1999 (MCCARTHY, 1999), além de sua importância em projetos pedagógicos musicais como o de Niekerk e Typpo (2012). Ubuntu também já foi usado como ferramenta de decolonialidade em outros contextos (MOYO, 2016; NAUDE, 2019).³⁰

Finalmente, aproveitando-me da mudança de foco do sujeito musical para sua coletividade no final desta seção (2.2), sob a inspiração de saberes originários e afrocêntricos, gostaria de defender o modelo das aulas coletivas para cursos de composição musical (conforme o são na UFBA, na USP, na UniRio, na UFJF e [parcialmente] na UFSM e Unicamp). Pois, se, por um lado, este ensaio defende a restauração do sujeito musical, por outro, isto não pode acontecer sem a defesa e desenvolvimento de sua respectiva comunidade. Se, por um lado, os projetos composicionais são frequentemente individuais (e estamos inseridos em uma sociedade e instituições que avaliam individualmente e promovem a competição entre pares), o legado de um curso em composição musical não deve ser apenas o da formação individual (em aulas individuais³¹), mas também o da constituição de uma coletividade (via aulas coletivas).

³⁰ Para mais sobre a etimologia, significados e usos de "Ubuntu", ver Hoffart (2017) e Mangena (2016 [obs.: a data de publicação deste verbete não consta da publicação original, tendo sido obtida através de comunicação pessoal com o colega/autor, da *University of Zimbabwe*]). Estes autores relatam uma certa divergência (não resolvida) no meio da intelectualidade africana, quanto a se no significado do termo "Ubuntu" a comunidade prevalece sobre o indivíduo, ou se ambos se equiparam. Tal divergência me parece análoga à tensão entre individualidade e coletividade presente nas aulas coletivas de composição musical – e que se tenta resolver a partir de diferentes estratégias pedagógicas nos cursos das universidades públicas brasileiras (ver último parágrafo desta seção 2.2). No caso dos povos originários, Krenak (2022) é mais taxativo ao dizer que "As crianças indígenas não são educadas, mas orientadas. Não aprendem a ser vencedoras, pois para uns vencerem outros precisam perder. (...) Têm o exemplo de uma vida em que o indivíduo conta menos que o coletivo" (p. 117-118).

³¹ Barrett (2006) chama o modelo de aulas individuais de composição de "eminence model" (numa tradução livre: "modelo eminência"). O termo *eminência*, do Latim *eminentia*, originalmente significava "elevação, saliência, relevo" e "consolidou-se para indicar auxiliar de autoridades, civis e militares" mas também como "tratamento

As aulas coletivas têm sobre as individuais as vantagens de: a) fornecer um feedback permanente dos/as colegas compositoræs ao longo do semestre letivo (e não apenas num concerto ao fim do mesmo), b) possibilitar aos/às alunos/as acompanhar e aprender com os erros e acertos dos/as colegas compositoræs ao longo do processo composicional de cada obra (e não apenas em relação a seu resultado final), e c) constituir comunidades de compositoræs (em vez de formar apenas indivíduos isolados, atomizados), comunidades que tenham maior poder de influência na sociedade do que o mero indivíduo e que atuem de forma independente, para além da eterna necessidade de iniciativa de um/a mentor(a)/professor(a).

Como última observação, sublinho um desafio subsidiário da aula coletiva de composição, que é o de como atender às individualidades ao mesmo tempo em que se dirigindo a todos/as simultaneamente em sala de aula. Os cursos da UFPB, UFSM e Unicamp, por exemplo, solucionam-no oferecendo tanto aulas coletivas quanto individuais (por vezes chamadas de "tutorias") de composição (cf. COSTA, 2024; RIOS FILHO, 2024; GARCIA, 2024). Enquanto que a UFBA, a USP, a UniRio e a UFJF (cf. BERTISSOLO, 2024; ESPINHEIRA, 2024; FERRAZ, 2024; LIMA, 2024; LUCAS, 2024; FORTES, 2024), por outro lado, oferecem apenas aulas coletivas e adotam estratégias diversas segundo o/a docente a cargo das aulas, as quais podem incluir: (a) compor coletivamente com a imagem da partitura projetada sobre uma parede, e/ou (b) dirigir-se a cada aluno/a segundo seu projeto composicional individual mas com todos/as os/as presentes em sala de aula tendo acesso direto a estas orientações personalizadas, e/ou (c) adotar exercícios coletivos (explorando problemas composicionais gerais), e/ou (d) mesclar alunos/as de diferentes períodos (e até de diferentes cursos) em sala de aula.

Wiggins (2007) demonstra que o processo pelo qual compositoræs geram ideias musicais não é o mesmo, fornecendo exemplos contrastantes de Mozart (1756-1791) a Eric Clapton (1945 -), o que aponta, no caso das aulas coletivas, para a necessidade de um modelo pedagógico composicional que permita e estimule que processos e soluções individuais emergjam na coletividade.³²

Uma coletividade (autocrítica): “somos todos burgueses”

A frase acima é do poeta Vinícius de Moraes (1903-1980). No contexto específico da Bossa Nova (apud CHEDIAK, 1994, p. 15). Mas, poderia perfeitamente ser aplicada à composição

devido aos bispos” (SILVA, D., 2009, p. 357). Encontrei-o por ex. utilizado com o sentido de “oficial civil ilustre” ca. 365-535 DC (cf. MATHISEN 2001, p. 211-212). Não há em Barrett (2006), entretanto, nenhuma conotação crítica.
³² Para um exemplo de estudo empírico em aulas coletivas de Composição no ensino superior, ver Lupton & Bruce (2010). Para uma revisão de estudos que discutem a dialética individualidade-coletividade no ensino de composição na educação básica, ver Beineke (2008). Para uma visão mais geral sobre individualidade e coletividade no contexto educacional, à luz da Filosofia do final do séc. XX, ver Gallo (2012, p. 181-182).

musical brasileira dita “de arte” (ou “erudita”) na atualidade, em suas várias vertentes/denominações: Música Nova, música contemporânea, música experimental, arte sonora etc.

Meu ponto é: a maioria esmagadora dos/as integrantes desta comunidade (espalhada) vem de famílias razoavelmente abastadas, de “classe média (alta)”. Seus/suas mais bem-sucedidos/as representantes contaram com suas famílias, ou cônjuges, para mantê-los/as nos centros mais promissores de música contemporânea do mundo (Paris, Berlim, Nova Iorque) por tempo suficiente para se estabelecerem como compositoræs, íntimos dos mais importantes *ensembles* e orquestras do mundo. Não conheço exceções.

Neste sentido, o Brasil composicional de hoje (2024) ainda se parece com o Brasil de Carlos Gomes (1836-1896). Isto é, o que se propõe aos/às jovens compositoræs, o projeto de carreira que se lhes propõe subliminar ou explicitamente, é que eles/as partam do Brasil o mais rápido possível após seu nascimento, que adquiram formação no exterior, que produzam no exterior e que se estabeleçam definitivamente no exterior – após o que, eles/as estarão aptos a se portarem como “(re)colonizadores/as” (de seu próprio país de origem, isto é, o Brasil) quando àqui se dirigirem ou dirigirem a palavra. Isto é fruto de uma cultura ainda estruturalmente colonizada, que só legitima a metrópole, “o que vem de fora”. O que se oferece, portanto, como plano “de carreira” único para o “oprimido” é tornar-se “opressor”. Fanon (2005 [1961]) permanece pertinente e atual para uma análise desta dinâmica profissional, cultural – e psíquica.

Do ponto de vista étnico/racial, enfatizado na presente publicação, é visível que esta comunidade (de compositoræs “eruditos/as” – e artistas sonoros/as [o epíteto usado não muda a situação]) é exclusivamente branca. Não há negros. E nisto, a composição musical erudita brasileira se revela como um dos setores mais estruturalmente racistas, mais racialmente reacionários, da sociedade brasileira³³ – mesmo se sua principal “patrona”, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), fosse considerada “mestiça” à época (e hoje,

³³ O/a leitor/a pode estar legitimamente se perguntando: como, então, a Composição Musical “erudita” (esta área que esteve historicamente associada ao colonialismo e à colonialidade, ao eurocentrismo e ao racismo estrutural) pode ser um veículo eficaz e inclusivo de restauração de um sujeito musical (em sua diversidade étnico-racial, estética etc.)? A resposta é justamente a reversão de valores proposta ao longo deste ensaio, a qual se inicia com uma radicalização do próprio sentido de “composição musical” (descrita nos itens 2.2 e 2.4), que passa a partir de um solo (*tabula rasa*) de liberdade total, onde “composição musical” significa literalmente “fazer música” – qualquer fazer e qualquer música. Isto não implica uma suspensão do senso crítico ou um relativismo estéril (pois um multiculturalismo vigoroso e interessante não será acrítico, mas tampouco estabelecerá como única meta a suposta evolução a uma perfeição inescapavelmente eurocêntrica), mas apenas restabelece um ponto de partida de liberdade total potencial, que é necessário à Arte. O/a professor/a de Composição estará apenas lembrando ao/à aluno/a que ele/a é livre (pelo menos artisticamente falando). “E agora? O que você vai fazer com essa liberdade?” é obviamente a pergunta que se segue – e de resposta potencialmente bem mais trabalhosa.

provavelmente, “parda”).³⁴ Ao atribuir o adjetivo “reacionário” a esta comunidade, quero dizer: “ainda hoje atrelada aos valores do Brasil colonial e escravagista”³⁵, no que as autoras que defendem uma educação antirracista qualificariam como “privilégios da branquitude” (RIBEIRO, D., 2019; CARINE, 2023). Uma inclusividade étnico/racial de fato na comunidade da música erudita brasileira ainda está por se fazer.³⁶

Por outro lado, detecto uma dificuldade, claramente registrada em literatura acadêmica, desta mesma comunidade (do meio composicional erudito brasileiro [aí incluídos os/as que se denominam esporadicamente como “artistas sonoros/as”]) em se reconhecer como “burguesa”, “elite”, ou ao menos “privilegiada”. Em seu discurso, eles e elas optam por termos como *underground*, “periferia”, “margem/marginal”, para se descreverem, mesmo que estejam confortavelmente instalados nas universidades mais ricas do país, nos bairros mais abastados do Rio e São Paulo, ou nas metrópoles estrangeiras.

Longe de ter a ambição de censurar a autoimagem alheia, creio útil deixar observado apenas que me parece uma apropriação indébita que colegas de “classe média (alta)” se apropriem de um discurso de “periferia” (deste “lugar de fala”) se não pertencem a ela, pelo menos no contexto brasileiro.

Todavia, é de se observar também, em sua defesa (parcial), que falar da música erudita como “superior” (economicamente, por exemplo) à música Pop, da indústria cultural, não faz mais sentido, há já muito tempo, no caso brasileiro. É risível ver um astro Pop miliardário ser descrito (até em artigo de periódico) como “vítima do sistema” enquanto intérpretes e

³⁴ Para uma discussão acerca da etnia/raça de Chiquinha Gonzaga, ver por ex. o debate em Primeiros Negros (2013).

³⁵ As consequências deste reacionarismo, deste racismo estrutural, não se limitam ao âmbito sócio-político-econômico, mas se estendem também ao plano estético: tendo o Brasil herdado a complexidade das polirritmias africanas (frequentemente expressadas na música popular brasileira), seria de se esperar que os grupos de câmara e orquestras brasileiros fossem não apenas fluentes mas absolutamente virtuosos em polirritmia e precisão rítmica, mas infelizmente não é o caso: “eles não sabem sambar!”, atrelados que estão seja a um repertório da Europa pré-séc. XX (de rítmica “rígida”) seja aos ritmos majoritariamente lisos e estriados das músicas moderna e contemporânea européias. Em outros casos, grupos eruditos brasileiros se assemelham a certa parcela da música européia moderna e contemporânea no rechaço de fundo racista ao ritmo de pulsações – sendo que a explicitação de um pulso subjacente compartilhado é precisamente a tecnologia tradicional de muitas músicas africanas para lidar com a dificuldade (universal, humana) de se tocar música rítmicamente complexa de forma precisa em conjunto (ver KUBIK 2013). Para mais sobre o perfil colonialista da música acadêmica no Brasil, ver Queiroz, L. (2019). O aspecto colonialista da música erudita contemporânea obviamente não é exclusividade do Brasil, estando espalhado pela América Latina, como atestam fontes como Herrera (2022).

³⁶ A inclusividade do negro se revela ainda precária também mais amplamente, no meio universitário brasileiro como um todo. O Censo demográfico de 2010 demonstrava que o estrato social de menor porcentagem com ensino superior completo no Brasil era o de Homens Negros, com 4,55% (e 10,3% em 2022), enquanto que o de maior porcentagem era o de Mulheres Brancas, com 17,7% (e 29% em 2022) (Fonte: IBGE 2010 e 2024). O celebrado sucesso já obtido pela inclusividade feminina (se considerada no total, sem contar o perfil étnico/racial) também alcançou o topo da formação acadêmica: elas representam 54,2% das matrículas em pós-graduações *stricto sensu* e detêm 58% das bolsas, além de somarem 51% dos doutorados obtidos entre 1996 e 2014 e de serem 45,5% do corpo docente do ensino superior (RIBEIRO, F., 2023). Por outro lado, embora eu não tenha encontrado dados oficiais em relação à presença feminina na Composição Musical brasileira especificamente, a observação empírica indica que esta ainda não é uma área predominantemente feminina, ao contrário de áreas como o Canto ou a Licenciatura.

compositoræs da música erudita (assalariados/as, quando muito) são tachados de “opressores/as”, ganhando uma ínfima fração dos dividendos *Pop*. Esta parte do discurso, e da literatura acadêmica, precisa ser urgentemente revista, já que estamos diante de um paradoxo raramente descrito: se a música popular é potencialmente mais inclusiva em suas linguagens (quando comparada ao cânone clássico eurocêntrico) e nisso ela estaria mais próxima da figura do “oprimido”, por outro lado, quando inserida no milionário esquema da indústria cultural, a música popular assume o papel de elite econômica e, portanto, fica mais próxima do arquétipo do “opressor”.

Uma língua: por uma reforma da linguagem verbal para a Composição Musical

Como a linguagem verbal não dá conta do que é necessário para uma discussão musicalmente profunda em Composição Musical, registro a necessidade da progressiva reforma da linguagem verbal atual em direção a uma linguagem verbal expandida, provavelmente um misto de linguagem verbal e não-verbal (sonora/emotiva/afetiva).

Os primeiros passos desta reforma devem incluir: (a) a hifenização (semântica) e apostrofização (sonora ou sonoro-semântica) de vocábulos atuais com vistas a gerar um novo léxico útil à composição musical, (b) questões de flexão de número e gênero que reflitam aspectos de inclusividade e multiculturalismo, (c) questões de ressignificação de vocábulos preexistentes e, finalmente, (d) questões de forma/formatos adotados por escritos sobre composição musical.

No caso da hifenização, por exemplo, as palavras “teoria” e “prática” podem vir juntas, hifenizadas (teoria-prática ou prática-teoria), refletindo tanto a natureza teórico-prática da composição musical quanto uma atualização necessária de nossa área em relação à Filosofia recente (CARNEIRO, 2005, p. 8). E note que os vocábulos “pensar” e “fazer” são separados nesta língua, mas não necessariamente em Música. E dizer “pensar e fazer” (com conectivo) não resolve o problema, de modo que será necessário começar a fundir duplas de palavras como estas, através de hífen primeiramente (e, quem sabe depois, retirando-os). Escreveremos “pensar-fazer”, então, para ilustrar que no processo composicional o que podemos ter não são necessariamente 2 etapas separadas, mas um pensamento que faz e uma ação que pensa em simultaneidade, ou quase.

Nesta mesma genealogia lexical, mas usando a técnica da apostrofização, diremos “pens'ativo”, como alguém que pensa e age (em vez do antigo “pensativo”: inerte, inerme).

Expandindo ainda mais essa genealogia, e de volta à hifenização, poderemos dizer “ouvir-sentir-pensar-fazer” (em qualquer ordem) como uma definição provisória de Composição Musical, cuja complexidade demanda definições necessariamente plurais, “multitermo”.³⁷

E o apóstrofo também servirá não apenas para o exemplo supracitado (“pens'ativo”), de união sonoro-semântica, mas também para uniões meramente sonoras: escrever como se fala, escrever como se notam sons, como s'escreve música, trazer a fala pra'scrita. Como a concretização de que a oralidade não deve servir apenas como mote-fetiche de projeto de pesquisa de Humanidades e Artes, mas também como prática-teoria acadêmica. O sujeito musical como sujeito de uma oralidade, de uma fala-escrita, de uma oralidade-som-escrita-musical. Enfim: oralidade não apenas como objeto (de pesquisa), mas como sujeito (musical, acadêmico).

No caso da flexão de número, uma linguagem verbal que se pretenda inclusiva e multicultural obviamente deverá operar muito mais no plural do que no singular. Diremos, por exemplo, “músicas, teorias, escutas, técnicas, corpos”, em vez de “música, teoria, escuta, técnica, corpo”.

No caso da flexão de gênero, embora uma investigação dedicada à inclusividade de gênero na linguagem esteja além do alcance deste ensaio, é evidente que a linguagem verbal usada para a composição musical deverá refletir também esta inclusividade, tomando partido em debates recentes (ALTINO, 2023). Mas... de que forma? Seguiremos usando o gênero masculino como forma neutra (conforme a antiga norma): “alunos, professores, compositores”? Usaremos a barra diagonal para nos referirmos simultaneamente ao masculino e feminino: “alunos/as, professores/as, compositores/as”? Ou usaremos parênteses (que podem sugerir uma certa hierarquia): “alunos(as), professores(as), compositores(as)”? Colocaremos a terminação feminina antes da masculina: “alunas(os), professoras(es), compositoras(es)”? Usaremos o “x” ou o “e”, eliminando qualquer traço de gênero na língua portuguesa, como em “alunxs, alunes”? Ou criaremos novos vocábulos híbridos de masculino-feminino (a partir de caracteres como “@” e ligaduras como “æ”): “alun@s, professoræs, compositoræs”?³⁸

³⁷ Para outras definições “multitermo” do processo criativo na composição musical, ver por ex. Carbon (1986, p. 113), que o define como “thinking, feeling, sensation, intuition” (isto é, pensamento, sentimento, sensação, intuição) e o desmembra em cada um de seus elementos constituintes para fins didáticos.

³⁸ Ao longo deste ensaio, em relação à flexão de gênero, adotei a barra diagonal (como em “alunos/as”) e a ligadura “æ” (como em “compositoræs”) para me referir simultaneamente a masculino e feminino. Esta é apenas uma solução provisória (para um debate em andamento), a qual apresenta uma vantagem de acessibilidade se comparada ao uso do “x” ou da “@”, mas sem a neutralidade do “e” e do “x”. Imagino que a inclusividade que adotei neste ensaio resulte em menor legibilidade para certos/as leitores/as – mas, parece um preço inevitável a se pagar pela inclusividade linguística. Nos casos em que cito autores/as, os/as parafraseio, ou me refiro a suas experiências particulares, mantenho o gênero conforme o original. Ademais, uso apenas um gênero quando pertinente ao contexto (por exemplo, quando todas as pessoas referidas forem de um só gênero). Para uma revisão

No plano semântico, é preciso entender que uma tal nova língua pertence a seus/suas falantes (incluindo, e principalmente, seus significados). Assim sendo, palavras e termos herdados como “Música” e “Composição Musical” têm o significado que melhor aprouver a seus falantes (aproveitando-se do fato de que são significantes sem *copyright*, que podem ser reinventados à vontade). Se já não era o caso antes (nas culturas de onde herdamos esses termos), então que o seja a partir de agora: “Música” pertence a todos/as; e “Composição Musical” significa tão simplesmente “fazer música”. Qualquer música. A música que se queira. São termos radicalmente inclusivos e coletivos.³⁹ Ou passaram a ser.

Finalmente, em paralelo às sugestões sonoro-semânticas acima propostas para uma linguagem verbal dedicada à Composição Musical, deve-se desenvolver também uma reforma (“macro”) em relação às formas/formatos usados pra se falar de Composição Musical. Isto é, os documentos escritos para nossa área (notas de programa, artigos, dissertações, teses) devem assumir uma existência também literária e serem avaliados como objetos literários, em vez de apenas protocolares, institucionais, burocráticos, normatizados – possibilitando um campo de escrita-ação para além do insípido “paper científico”, imposto ou autoimposto em meio acadêmico. Não é que a Música antagonize a Ciência, ela na verdade a inclui e acolhe, em seu guarda-chuva que tende ao infinito.

De como traumas com agentes da música (do passado) levaram colegas a uma postura de franca negação em relação à Música

Empatia (“compaixão” talvez fosse uma palavra melhor aqui, porque menos gasta) com nossos/as colegas é algo inegociável. Mas isto não corresponde a perpetuar o trauma, ou suas circunstâncias, pois passaria a ser uma vitória do trauma, uma defesa do trauma (em vez de uma defesa do ser humano anteriormente traumatizado e a desejada superação, no presente, das circunstâncias desfavoráveis que o levaram ao trauma).

O trauma perpetuado deve dar lugar à sua superação, transcendência. O *loop*, de repetição literal, mecânica, automática, círculo vicioso, deve dar lugar a um *groove* (no sentido de ritmo que se altera aos poucos, e pelas mãos do humano).

Neste sentido, muitos/as colegas de nossa geração recusaram a Música (mesmo que, paradoxalmente, ocupando posições em Departamentos de Música, por exemplo) e o fizeram

de estudos sobre inclusividade na escrita verbal (incluindo estudos que comparam as estratégias de “neutralização” e “re-feminização”), ver Spinelli et al. (2023).

³⁹ Wiggins (2007) demonstra, com base em estudos empíricos com crianças, que compor (gerar material musical original) “é algo que todos fazem” (p. 457), o que revela na composição musical um caráter originalmente inclusivo e democrático, a despeito de qualquer afetação posterior que associem à atividade.

por conta de relações traumáticas de seu passado com instituições e/ou professores de música (em conservatórios, escolas de bairro, comitês de seleção e panelocracias coronelistas de toda espécie e lugar).

Neste ponto, cabe uma crítica (fraterna e construtiva) pontual: a Música não pode levar a culpa pelos erros antigos de um agente frustrado, mesmo que este agente se apresentasse como legítimo representante “da música”, como “autoridade”. Ou seja, um mau professor (frustrado, antimusical, que odeia seu instrumento, seu corpo e a música a que foi submetido dentro de um repertório carrasco, colonialista e colonizado, que produz tendinites em seus alunos) não tem o poder de cancelar a Música. A Música não pode ser destruída (universalmente) a partir de uma experiência (pontual) equivocada. Isto seria jogar fora o bebê junto com a água suja.

Assim sendo, reforçamos o compromisso de compaixão com o traumatizado, ao mesmo tempo em que rechaçando sua eventual atitude (destrutiva, nihilista, de perpetuação do trauma) de declarar um suposto “fim da Música”⁴⁰ ou a “morte da Composição Musical”.

Chega a ser caricatural (a atitude), mas infelizmente é uma postura que reverberou no meio musical universitário brasileiro nas últimas décadas: ocupar cargos em Departamentos de Música ao mesmo tempo em que declarando o fim da Música e/ou da Composição. Um discurso que serviu como luva à sabotagem da atividade musical no meio universitário brasileiro, como atestam fontes como Dourado (2013).

Tal trauma tem um impacto evidente na linguagem verbal empregada por muitos/as colegas, que demonstram uma sensibilidade particular em usar termos antigos, coletivos e/ou bem disseminados, como “Música” e “composição musical”, refugiando-se em termos de grife e privativos, como “*Sound Art/Arte Sonora*” – mesmo que tais termos não estejam desvinculados da Música na literatura especializada⁴¹.

⁴⁰ É claro que esta atitude não é inédita, já que a lista de personalidades históricas que decretaram o “fim da música” (ou do que *para eles* era “a música”, por exemplo: “instrumental”, “erudita”, “tonal”) é extensa, incluindo Schenker (1868-1935) por conta do cromatismo de Schoenberg (1874-1951) em 1910 (apud GUR, 2011), Edward T. Cone (1917-2004) em relação à adesão de músicos às ideias e práticas de John Cage (1912-1992) em 1967 (apud TARUSKIN, 2006, p. 161), Gilberto Mendes (1922-2016) profetizando o “fim da música erudita” (apud SOUZA, 2011) e a dupla Damiano Cozzella (1929-2018) e Rogério Duprat (1932-2006) “por causa da contradição entre público e produção” (apud SOARES, 2006, p. 41). Juntam-se a esta lista, mais recentemente, as gravadoras brasileiras, as quais atribuíram o iminente “fim da música brasileira” à pirataria do início do séc. XXI (CRESCITELLI e LAIZO, 2007, p. 6) e o filósofo Wladimir Safatle, que culpou o sertanejo universitário e o funk carioca por um suposto “fim da música” (SAFATLE, 2015) – no que foi minuciosamente refutado por Facina et al. (2016). Para outros exemplos de “fim da música”, ver Silveira (2017) e Accornero (2022).

⁴¹ Como quando a literatura sobre *Sound Art/Arte Sonora* supõe que o que se está fazendo é simplesmente (algum tipo de) música: por ex., em Solomos (2013), Sérgio Freire na apresentação ao livro de Iazzetta (2009), e Landy (2007).

Caesar (2012), por exemplo, critica a *Sound Art*⁴² por “fetichizar o som” (p. 247), o que serve muito bem à ultramercantilização sonora, comodificando não apenas a música, mas também qualquer som, cru ou cozido, disponível para pronta entrega, *delivery*, a um novo mercado ávido por acolhê-lo: museus, galerias e espaços das artes visuais, os quais se vêem livres de ter de lidar com reivindicações de músicos e músicas, sindicatos, associações coletoras de direitos autorais, *métiers* e formações. Tudo em nome de uma Uberização também do universo sonoro: vai ficar mais barato.

Complementarmente à visão de Caesar, o presente ensaio reinterpreta de forma crítica os gritos, as caras e caretas da *Sound Art* como uma espécie de exorcização de traumas gerados seja por uma (de)formação musical do passado (conforme descrito nos parágrafos anteriores desta seção) seja pela posição de subalternidade da Música em relação a outras áreas, financeira ou academicamente mais fortes (cf. ilustrado no diagrama da Fig. 1 da seção de Introdução e desenvolvido mais amplamente nas seções 2.7 e 2.8 deste ensaio).

Num outro exemplo em voga, substituir “composição” por “criação”⁴³ não resolve os desafios de se fazer/compor som/música, mas se parece mais com um escapismo – e/ou uma estratégia de marketing bem ao gosto da neomania.

E como, segundo o senso-comum, “quem desdenha quer comprar”, os/as mesmos/as anunciadores/as desses novos significantes e da “morte” da Música e da composição musical paradoxalmente se apressam a colocar-se simplesmente como compositoræs em qualquer oportunidade mínima ou máxima que se apresentar (publicação, congresso, festival, álbum...). Ironicamente, nos sentimos diante de uma mera estratégia de sobrevivência (coberta de muito discurso “científico”): fingir-se de morto para logo em seguida ocupar o nicho (musical, acadêmico) que se finge desprezar.

⁴² Para outras críticas à *Sound Art/Arte Sonora*, ver por ex. Neuhaus (2000) e Scott-Cumming (2017). Claro que uma crítica da crítica poderia atribuir esta frustração de músicos em relação à Arte Sonora não apenas a uma questão de fundo estético, mas muito mais (ou inteiramente) à perda de poder, ao fim do monopólio sobre o som, de que os músicos dispunham até há pouco. De toda forma, depois da emancipação total do som musical ocorrida ao longo do século XX (através de personagens como Russolo, Varèse, Schaeffer, Cage e Ferrari), “som musical” e “som” se tornaram sinônimos, não havendo mais necessidade de segregação em um espaço exclusivo para sons supostamente “não-musicais”. A Música ocupou tudo! (Ou assim desejam os músicos e musicistas...).

⁴³ Em outro nível possível de crítica ao termo “criação”, Demo (2011) afirma que “...pode existir forte polêmica sobre a criatividade. De partida, é mister distinguir de ‘criação’, tomada como retirar do nada”. Mas, “[n]a natureza, nenhum processo dinâmico retira do nada. Esse ato pareceria ser restrito a Deus criador. A natureza é criativa em outro sentido tipicamente reconstrutivo: não inventa, por exemplo, novo elemento atômico, mas o reorganiza (...)” (p. 21).

Um habitat sonoro renovado: a música popular deve ter um lugar de destaque nos debates de música contemporânea “erudita”

Afirmo isto principalmente por 2 motivos: 1) as músicas populares constituem a língua franca do ouvinte médio, servindo de referência do que o ouvido médio escuta (e, portanto, como *feedback* psicoacústico indireto para compositoræs); 2) o caráter estruturado, repetitivo, de boa parte do Pop e de muitas músicas populares pode servir como elemento estruturador para as músicas contemporâneas ditas “eruditas”, as quais frequentemente abrem mão do uso de estruturas minimamente inteligíveis, perdendo qualquer capacidade de comunicação com o ouvido médio e, portanto, com a imensa maioria das pessoas.⁴⁴

Se em algum momento da história da presença da Música na universidade, foi necessário dizer “Who cares if you listen?” (BABBITT, 1959), talvez seja o caso de dizer agora “eu ligo pro que você ouve/está ouvindo”, embora não como atitude paternalista em relação ao público, ou de menosprezo de sua inteligência, mas procurando uma via mínima de comunicação entre a comunidade da música contemporânea “erudita” (compositoræs, intérpretes, regentes, produtoræs) e uma audiência minimamente ampla.⁴⁵

E, numa visão mais quixotesca, esta música contemporânea “erudita” poderia virar *mainstream*, ir pra grande mídia, que seja para produzir um mínimo de diversidade e exogamia ali – tentando compensar o fato de que no *mainstream* “a música brasileira está [mesmo] uma merda” (cf. BERGAMO e NASCIMENTO, 2019).⁴⁶

⁴⁴ O que proponho nesta seção 2.6 pode ser lido como uma revisão da postura de Theodor W. Adorno (1903-1969) em relação às músicas da indústria cultural, que para Adorno incluíam também o jazz de sua época, e não apenas a *Pop* posterior (obs.: uso a palavra “Pop” como forma de produção e consumo e não apenas como gênero musical, ou seja, a palavra serve como um guarda-chuva de gêneros tais como, a partir dos anos 1950 aos 1980, o rock, o funk, o punk, o rap e, no caso específico do Brasil, a Jovem Guarda e a Bossa Nova dos anos 1960 e 1970, o BRock dos anos 1980, o pagode, o axé e o funk carioca dos anos 1990, o sertanejo universitário a partir dos anos 2000, e assim por diante). Se Adorno, como filósofo da Escola de Frankfurt, pregava a rejeição completa à indústria musical (desde seu surgimento há já cerca de um século), presumo que já estejamos em momento mais do que confortável e propício (em 2024) para: 1) atualizarmos esta visão que se tornou anacrônica (em virtude da própria ação do tempo, e não como diminuição da importância de Adorno em sua época) e 2) assumir estas músicas como matéria-prima potencial para a composição musical “erudita”, como referência da escuta do ouvinte médio e como experiência de produção e circulação de obras. A adoção quase dogmática de Adorno pelo meio musical acadêmico brasileiro dos anos 1990 impedia uma revisão e atualização de suas visões sobre indústria cultural então, o que presumo não ser mais o caso hoje. Para exemplos de revisão da crítica de Adorno à música popular (com foco no jazz e na função da repetição nas músicas da diáspora africana), ver Brown (1992) e Monson (1999). O que estes autores afirmam é que na visão eurocêntrica de Adorno a repetição em música era necessariamente associada ao caráter pasteurizado e comercial da indústria cultural, sendo-lhe impossível entender a repetição em música a partir de uma lógica alternativa, a da diáspora africana por exemplo.

⁴⁵ Alguns colegas já perceberam e praticam isto, integrando análise e crítica de música popular e/ou Pop a suas atuações como compositores e arranjadores de música erudita e/ou instrumental, ambas aliadas a uma forte presença online, do tipo *influencer* (ver BRUCE, 2024, MENDES, 2020, o canal de Youtube *Mathématique* de Paul Lascabettes [ex.: LASCABETTES, 2023] e as Colunas de Terça sobre Música, com editoria de Anderson França [ex.: COLUNA DE TERÇA, 2023a, 2023b e 2023c]).

⁴⁶ Artigo do jornal Folha de São Paulo, versão *online* (sem paginação), de 22 de setembro de 2019, no qual Milton Nascimento (1942 -) faz esta inequívoca afirmação.

“*Muy amigos*”: interdisciplinaridade e subalternidade

A análise de iniciativas interdisciplinares envolvendo Música revela pelo menos 3 problemas:

1) na grande área da Capes, Música aparece necessariamente reunida com Linguística e Letras, mas, se por um lado a Música atuou interdisciplinarmente desde cedo (ex.: Pitágoras, teatro grego e bioacústica como origem da Música entre pré-socráticos), nem sempre esta interdisciplinaridade foi obrigatoriamente com a linguagem verbal; e isto coloca já de partida um problema estrutural para iniciativas interdisciplinares envolvendo Música no caso da universidade pública brasileira;

2) assim como o Brasil é extremamente desigual, a distribuição de recursos entre (sub)áreas do meio universitário também o é; resulta que a Música (e mais ainda a Composição Musical) é uma área largamente desprovida de recursos e, numa empreitada interdisciplinar qualquer, frequentemente aparece em posição de franca subalternidade, como mero objeto e não tenha dizer significativo nas metas da pesquisa; os objetivos acabam não sendo musicais ou musicalmente criativos (e isto é particularmente desvantajoso, sob a perspectiva da composição musical);

3) a questão da pontuação da produção artística (composicional, no nosso caso), que não é sem problemas internos aos próprios programas de Música (ex.: diferenças quantitativas e de natureza de produção entre musicólogos/as, intérpretes eruditos/as e populares, compositoræs eruditos/as e de *jazz* etc.), revela também discrepâncias graves na sua relação com as áreas associadas à Música na grande área da Capes, isto é, Linguística e Letras; não é incomum ver a pontuação máxima possível de uma produção artística (suponha: uma estreia em festival internacional, a partir de seleção por convocatória ampla e internacional com centenas ou milhares de concorrentes) equivaler à metade da pontuação de um artigo de 5 páginas publicado na revista do próprio programa de pós-graduação do/a autor/a – e não é raro ver propostas que pontuem uma produção artística com no máximo 1/3 ou 1/6 (!) da pontuação de um artigo de autoria coletiva ou escrito por um/a orientando/a do/a coautor/a, em veículo nacional; a Capes através de seu Qualis Artes sugere a equivalência entre pontuação máxima de produção artística e de publicação de artigo, mas isto não é necessariamente seguido pelos departamentos e programas de pós-graduação – e, por outro lado, sempre é possível pensar além: a partitura e estreia de uma obra de câmara ou orquestral (com 50, 100 páginas, ou mais) não se parece muito mais com a publicação de um livro do que de um mero artigo?

Um falso mestre: Ciência, tecnologia e subalternidade

No afã de obter recursos para suas pesquisas musicais em áreas mais ricas (associando isto, ou não, a contribuições tecnológicas legítimas), muitos/as pesquisadores/as da área da Música têm se voltado há décadas (e com ainda mais ênfase desde a década de 1990) para o discurso da Música associada à Ciência e/ou Tecnologia⁴⁷, uma espécie de forma de legitimação⁴⁸ num ambiente (agora talvez já saudoso) onde estas têm uma espécie de status de Verdade para o grande público, ou no mínimo para uma certa burocracia e instituições de fomento⁴⁹ (agora também talvez já saudosas).

Sem querer assumir uma postura anticientífica (recentemente usada para fins obtusos pelo populismo de extrema-direita), é necessário no entanto avaliar ao menos se:

1) em uma pesquisa envolvendo Música associada à Ciência e Tecnologia, a Música tem algum poder de decisão nos objetivos, metodologias e resultados;

2) em uma pesquisa envolvendo Música associada a “novas tecnologias”, se estas últimas estão desempenhando qualquer papel musicalmente significativo, ou se entram como mero ingrediente legitimador, ou como mero fetiche, num ambiente frequentemente viciado em *gadgets*; um segundo prejuízo desse tipo de discurso é dissociar completamente as tais novas tecnologias de tecnologias menos novas que lhes deram origem (criando uma ruptura artificial, ainda que supostamente excitante, do ponto de vista de um marqueteingue neomaníaco); um terceiro prejuízo (do ponto de vista pedagógico até) é a criação de um mundo mágico onde tais *gadgets*, tais caixas pretas, não são a mera concretização, materialização, maquinização, dos pensamentos/algoritmos/formalizações (dos seres humanos) que lhes deram origem.

A consciência desses dois itens supracitados na avaliação de projetos com discurso de Música associada à Ciência e Tecnologia (ou a “novas tecnologias”), longe de querer criticar

⁴⁷ Caesar (2012) descreve muito bem este cenário quando diz que “[d]iante de uma construção do conhecimento musical, percebe-se uma nítida oscilação, deixando o pólo estético para se apoiar em um (tecno-)científico”, explicando que “[u]m fator de grande peso nessa mudança de foco é efeito colateral do fato da pesquisa ser subsidiada por instituições pertencentes ao desenvolvimento de ciências e tecnologias, colocando, na mesma mesa de discussão, o julgamento de projetos visando a cura da Aids, a criação de novos combustíveis eco-sustentáveis e os projetos das Artes, inclusive Composição. É notória a velocidade com que a música, na universidade, absorveu uma fala inspirada no modelo discursivo advindo das ciências biológicas. Os artigos, dissertações e teses o comprovam” (p. 258).

⁴⁸ Para a legitimação da Música em ambiente universitário através de sua aliança às ciências exatas na segunda metade do séc. XX, ver Kerman (1987), sobretudo no 3o capítulo “Análise, teoria e música nova”. Para um apanhado geral de formas de legitimação em Música, ver Castelões (2016).

⁴⁹ A subalternidade da Música frente às ciências no contexto universitário encontra um de seus ápices mais caricaturais na adoção de comissões “científicas” (sic) para a seleção de projetos artísticos – sobretudo em sub-áreas de cunho fortemente prático e artístico como a performance musical e a composição musical. Apesar de entender o fenômeno como parte de um empenho legitimador da presença da Música na universidade frente a um aparato de poder que em geral a ignora ou diminui, parece necessário perguntar: a) que tipo de ciência é feita por músicos/musicistas que participam de comissões científicas, b) se eles/as são de fato cientistas e c) se a Música neste contexto é vista seriamente como uma ciência, para além de um esforço legitimador que se pode avaliar como francamente autodestrutivo.

destrutivamente esta interdisciplinaridade que é tão antiga no caso da Música (o monocórdio de Pitágoras...), pretende na verdade contribuir pro seu aprimoramento e contra uma idealização de perfil mágico, que é paradoxalmente apenas mais uma maneira de se ser obscurantista.

Uma política (no mau sentido): a exclusão da Composição Musical do círculo (alegre) das políticas culturais

Se, por um lado, afirmei no item (2.3) deste texto, fazendo eco a Vinícius de Moraes, que “somos todos burgueses” na composição musical (“erudita”, “acadêmica”) brasileira, por outro lado, como área de política cultural no Brasil, em termos do apoio que recebe (ou não) dos setores público e privado, é evidente que a composição musical sobrevive em meio a um cenário de precariedade generalizada, a qual faz o/a compositor/a brasileiro/a emergir como uma espécie de “primo/a pobre das Artes”.

No Brasil, é extremamente difícil sair desta constatação. Não temos uma agência dedicada à criação de música atual (como a Ancine o é pro cinema e audiovisual). Não se paga pelo trabalho de compositoræs, via de regra – mesmo em eventos em que intérpretes e produtoræs são remunerados/as. Música disponibilizada *online* é massivamente de graça. Os órgãos de arrecadação de direitos autorais e as plataformas de *streaming online* não repassam adequadamente aos/às compositoræs.⁵⁰ Orquestras, quando muito, encomendam uma obra contemporânea por ano, de apenas um compositor, via de regra um conhecido do regente, sem edital, sem convocatórias, sem chamada de obras (ou colocam em *loop 2* ou *3* compositoræs em diversas temporadas). A Bienal do Rio é raramente arrojada em suas escolhas – sobretudo em formações de câmara e orquestrais. Os festivais realizados em outros estados, que poderiam constituir uma alternativa diversa e saudável, se dedicam ainda mais ao bairrismo. Não há apoio continuado a grupos contemporâneos, mingando ainda mais o fluxo de encomendas e estreias.

Quando, então, um/a colega de orquestra pede uma assinatura em um abaixo-assinado contra o sucateamento e extinção de orquestras (e nós, compositoræs, o assinamos fraternal e prazerosamente), esquece-se apenas e infelizmente que essas mesmas orquestras têm por hábito virar as costas para a produção composicional atual, servindo tragicamente ao papel antipático de eternização secular de repertórios de autoria de homens europeus, brancos e mortos, e assim negando e invisibilizando a existência de uma música brasileira atual, vivaz e diversa. Não ouço vozes dentro das orquestras (ou entre os/as pouquíssimos/as colegas

⁵⁰ Ver, por ex., o recente testemunho cáustico do compositor bossanovista Carlos Lyra (1933-2023) em O Globo (LYRA, 2013).

compositoræs raramente selecionados/as) querendo e buscando corrigir esses anacronismos e colonialismos lamentáveis. E não se trata, evidentemente, de excluir o elemento estrangeiro, mas, pelo contrário, de deixar de excluir o elemento local – transformado em uma espécie de *Outro* em sua própria terra.

Se então, por um lado, a Música é frequentemente uma “arte dos mortos” (além de estrangeira, branca e masculina), ela poderia muito bem ser também uma “arte das vivas” (isto é: local, negra e feminina).⁵¹

À guisa de conclusão: “desidentidade”, como momento último da didática para a composição musical ora proposta

A título de conclusão para todos os temas gravitando em torno da composição musical que apresentei ao longo deste ensaio (uma conclusão meramente provisória, já que os temas ora arrolados se ramificam infinitamente), proponho o tema da “Desidentidade”, aqui contextualizado como o momento último da didática básica para a composição musical que comecei a delinear a partir do item (2.2) e também como reverberação da mobilidade de espaço e currículos proposta em (2.1).

“Desidentidade”, neste contexto, vai ocorrer depois que o/a aluno/a se tornou “sujeito⁵² de sua própria música”, ou seja, entendeu seu poder nesse domínio (e que pode se estender a outros). Ian Guest (2019), por ex., falaria em recuperação da “autoestima” via composição musical (em relação a essa 1ª fase da didática). O significante utilizado não nos importa tanto quanto o entendimento de que o fortalecimento de uma posição estética/musical qualquer (de um “ego”) pode levar posteriormente a um estado de segurança em que não é mais necessário se apegar a um ego, a uma personalidade (artística, musical, composicional, ou outra), mas, ao contrário, este fortalecimento pode desembocar numa posição de liberdade

⁵¹ É também neste sentido que o presente ensaio tomou, como uma de suas principais referências, intelectuais brasileiras, negras e atuantes (como CARNEIRO, 2005, RIBEIRO, D., 2019, e CARINE, 2023).

⁵² Gallo (2012) substitui o termo “sujeito” por “singularidades”, ao atualizar a pedagogia libertária à luz das filosofias do final do século XX (ex.: Foucault e Deleuze) – no que vislumbro como um provável desdobramento futuro para o arcabouço teórico do presente ensaio. Diz ele: “Falar em educação ou em pedagogia hoje implica, assim, em pensar em termos de singularidades, não mais de sujeitos ou indivíduos. A singularidade é sempre parte de um múltiplo (ou de um coletivo, se preferirmos essa palavra, para dar uma conotação mais política), indissociável da multiplicidade. (...) Uma singularidade é uma atualização de multiplicidades individuais e não é jamais estática, monolítica, como a noção moderna de indivíduo. Uma singularidade está sempre em movimento, impulsionada pela potência do desejo.” (p. 181).

em relação a qualquer ego, a qualquer personalidade (composicional etc.) fixa e rígida. Seria a transcendência em relação a uma personalidade, um ego.

Nesta fase provisoriamente final da didática, a personalidade composicional pode perfeitamente ser uma mera circunstância – pelo tempo por ex. de uma obra. Numa próxima obra, a personalidade (o ego) pode ser outra(o). A personalidade e o ego artísticos se desenrolam neste novo contexto, portanto, muito mais no âmbito do lúdico e da impermanência do que no de um ultrarromantismo fora de época que propagandeia uma suposta genialidade inata (geralmente autoproclamada e/ou tornada “verdade” via volumosos apoios financeiros [geralmente públicos]), que vê a obra de arte musical como uma aberração inteiramente nova (em vez de em grande parte atribuível aos legados que recebeu de tradições pregressas) e que, portanto, defende que invenção (criação, composição) musical não seja ensinável (ver por ex. MENEZES 2020).

Esta impermanência e amplitude inventivas são uma marca da composição musical desde meados do séc. XX pelo menos, quando começa a se perceber uma diferença bastante mais larga entre duas obras de um/a mesmo/a compositor/a do que nos séculos anteriores.

Poeticamente, é sinal de uma personalidade composicional mais vasta, ou aponta até mesmo para a possibilidade de um desapego total em relação a uma personalidade artística (um ego) fixa(o) e imutável.

Composição musical vista como um extremo de libertação musical, artística, psíquica (etc.), portanto...

Referências

- ACCORNERO, Giulia. “Was 1974 The End of Music History? Universalism, Cybernetics, and the International Conference of New Musical Notation.” In: PAYNE, Emily; SCHUILING, Floris (eds.). *Material Cultures of Music Notation. New Perspectives on Musical Inscription*, London: Routledge, 2022, pp. 15–30.
- ALESSANDRINI, Patricia. “Five suggestions for an aspiring composition teacher: towards an inclusive compositional pedagogy”. *Tempo*, vol. 76(302), 2022: pp. 42-51.
- ALMEIDA-FILHO, Naomar; BRUNO-JOFRE, Rosa. “Anísio Teixeira, a Leader of Brazilian Education: Why is His Legacy Ignored Today?”. *Encounters in Theory and History of Education / Rencontres en Théorie et Histoire de l'Éducation / Encuentros en Teoría e Historia de la Educación*, vol. 23, 2022, p.p 92–112. Disponível em: <<https://doi.org/10.24908/encounters.v23i0.15900>>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- ALTINO, Lucas. “Linguagem neutra se adapta para ser compreendida por cegos, surdos e disléxicos”. [Artigo do jornal *O Globo*, edição *online*] 14/2/2023. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/02/linguagem-neutra-prejudica-cegos-surdos-e-dislexicos-saiba-como-ela-esta-se-adaptando-por-isso.ghtml>>. Acesso em: 2 mai. 2024.
- ARAÚJO, Ulisses F.; SASTRE, Genoveva (orgs.). *Aprendizagem baseada em problemas no ensino superior*. 2a ed. São Paulo: Summus, 2009.

- AROM, Simha. *African Polyphony & Polyrhythm*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1991.
- ARRUDA, Felipe A. *Música e Liberação Através da Escuta: Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas, dohās e a Arte do Dharma de Chögyam Trungpa*. Doutorado (Tese, Ciências da Religião). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2023.
- BABBITT, Milton. "Who cares if you listen?" *High Fidelity* (Fev 1958), pp. 38-40 (126-127).
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BARRETT, Margaret. "'Creative collaboration': an 'eminence' study of teaching and learning in music composition". *Psychology of Music*, vol. 34, n. 2: 2006, pp. 195-218.
- BAUTISTA, A.; TOH, G.; MANCENIDO, Z.; WONG, J. "Student-Centered Pedagogies in the Singapore Music Classroom: A Case Study on Collaborative Composition". *Australian Journal of Teacher Education*, vol. 43(11), 2018.
- BEINEKE, Viviane. "A composição no ensino de música: perspectivas de pesquisa e tendências atuais". *Revista da ABEM*, PortoAlegre, v. 20, set. 2008, pp. 19-32.
- BEJAN, Adrian; Zane, J. Peder. *Design in Nature: how the constructal law governs evolution in biology, physics, technology, and social organization*. New York: Anchor Books, 2012.
- BENNETT, Stan. "The process of musical creation: Interviews with eight composers." *Journal of research in music education*, v. 24, n. 1, 1976: pp. 3-13.
- BERGAMO, Mônica; NASCIMENTO, Milton. "'A música brasileira está uma merda', diz Milton Nascimento, triste com o mundo". [Artigo do jornal *Folha de São Paulo*, edição *online*] 22/9/2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/09/a-musica-brasileira-esta-uma-merda-diz-milton-nascimento.shtml>>. Acesso em: 23 set 2019.
- BERTISSOLO, Guilherme. "Re: Aulas de Composição na UFBA". Mensagem de e-mail recebida por: <lecastelo@gmail.com>, em 24 abr 2024.
- BORTOLOTI, Karen F. S.; CUNHA, Marcos V. da. "Anísio Teixeira: Pioneiro do Pragmatismo no Brasil." In: *V Cinfe Congresso Internacional de Filosofia e Educação, 2010. Anais do V Cinfe Congresso Internacional de Filosofia e Educação*. Caxias do Sul: UCS, 2010.
- BRITO, Teca A. de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.
- BROWN, Lee B. "Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music." *Journal of Aesthetic Education*, v. 26, n. 1, 1992, pp. 17-31. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/3332724>>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- BRUCE, David. "The King of Microrhythm". Youtube, 1/2/2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0dsjuPZsNwQ>>.
- CAESAR, Rodolfo. "O Compositor de Hoje, Visto Ontem". In: TRAGTENBERG, Livio (org.). *O Ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 243-265.
- CARBON, John J. "Toward a Pedagogy of Composition: Exploring Creative Potential." *College Music Symposium*, v. 26, 1986, pp. 112-21. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40373828>>. Acesso em: 22 abr. 2024.
- CARINE, Bárbara. *Como ser um educador antirracista*. 5a ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.
- CARNEIRO, Aparecida S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2005.
- CARVALHO, Alexandre F.; GALLO, Sílvio. "Do sedentarismo ao nomadismo: intervenções para pensar e agir de outros modos na educação". *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, v.12, n.1, jul./dez. 2010, pp. 280-302.
- CASTELOES, Luiz. "Isso aí (ainda) é Música: rascunhos do XI ENCUN para uma atualização do imenso guarda-chuva da composição musical". *Revista Claves 9* (Nov. 2013), pp. 39-60.

- _____. “Formas de legitimação em música”. *Ouvirouver*, v. 12, n. 2, (ago./dez. 2016), pp. 494-504.
- CHAVES, Miriam W. “A afinidade eletiva entre Anísio Teixeira e John Dewey.” *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 11, ago. 1999, pp. 86-98. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24781999000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova, Vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.
- COLUNA DE TERÇA. “Gênios e perrengues”. Instagram, 5/8/2023 (2023a). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CvkcL2BrWqU>>.
- _____. “Lutero: o crente e o Pop”. Instagram, 8/8/2023 (2023b). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Cvr6rOdujkA>>.
- _____. “Samba e humor como armas”. Instagram, 20/8/2023 (2023c). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CwK0egDLI32>>.
- COSTA, Valério F. da. “Re: UFPB”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 19 abr 2024.
- CREASER, Barbara H. *The Outdoors as a Learning Area: Experiences of Australian Teachers*. 1985. Disponível em: <<https://jstor.org/stable/community.35972693>>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- CRESCITELLI, Edson; LAIZO, André. *Que país é esse?: uma análise do dilema atual da indústria fonográfica sob a ótica do marketing estratégico*. [S.l.]: [s.n.], 2007. Disponível em: <https://sistema.semead.com.br/9semead/resultado_semead/trabalhosPDF/31.pdf>. Acesso em: 8 mai. 2024.
- CUNHA, Marcos V. da. “Três versões do pragmatismo deweyano no Brasil dos anos cinquenta.” *Educação e Pesquisa*, v. 25, n. 2, jul. 1999, pp. 39-55.
- DEMO, Pedro. *Complexidade e aprendizagem: a dinâmica não-linear do conhecimento*. São Paulo: Atlas, 2011.
- DOUGLAS, Katherine M.; JAQUITH, Diane B. *Engaging learners through artmaking: Choice-based art education in the classroom (TAB)*. New York: Teachers College Press, 2018.
- DOURADO, Henrique Autran. “Universidade: Túmulo da Música? (1)”. [S.l.]: Blog do Henrique Autran Dourado, 2013. Disponível em: <<http://blogdohenriqueautran.blogspot.com/2013/01/universidade-tumulo-da-musica-1.html>> Acesso em: 27 ago. 2019.
- ESPINHEIRA, Alexandre. “Re: Aulas de Composição na UFBA”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 24 abr 2024.
- FACINA, Adriana; GOMES, Mariana; PALOMBINI, Carlos. “Pavana para 20 infantes mortos: 50 falácias que não ressuscitam defunto”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, mai. 2016, pp. 69-91.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FERRAZ, Silvio. “Re: Aulas de Composição na USP”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 24 abr 2024.
- FORTES, Rafael. “Re: Aulas de Composição na UFJF”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 25 abr. 2024.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17a ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987.
- GALLO, Silvio. “Anarquismo e educação: os desafios para uma pedagogia libertária hoje”. *Revista de Ciências Sociais*, n. 36, abril de 2012, pp.169-186.
- GARCIA, Denise H. L. “Re: Composição na Unicamp”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 26 abr. 2024.

- GUEST, Ian. Palestra proferida no 9o FoCo – Fórum de compositoræs da UFJF (em 23/10/2019). Juiz de Fora, MG: Instituto de Artes e Design da UFJF.
- GUR, Golan. "The Spectre of the End: Musical Avant-Gardism and the Philosophical Turn." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 42, n. 2, 2011, pp. 267–84. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41337861>>. Acesso em: 8 mai. 2024.
- HATHAWAY, Nan E.; JAQUITH, Diane B. "Where's the Revolution?" *Phi Delta Kappan*, V. 95, n. 6, 2014, pp. 25-29.
- HERRERA, Eduardo. "Latin America and the decolonization of classical music." *Open Access Musicology: Vol. 2*, editado por Louis Epstein e Daniel Barolsky, Lever Press, 2022, pp. 1–32. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12714424.6>>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- HOFFART, Danica. *Innovation and Empowerment: Transformational Leadership and Ubuntu in the Youth Choir* (Tese de Doutorado, University of Calgary, Calgary, Canada), 2017. Disponível em: <<https://prism.ucalgary.ca. doi:10.11575/PRISM/26538>>. Acesso em: 6 mai. 2024.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estatísticas de Gênero*, 2010. (Website) Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/apps/snig/v1/?loc=0&cat=-1,1,2,-2,3,4,13,48,128&ind=4699>>. Acesso em: 24 abr. 2024.
- _____. *Estatísticas de Gênero: Indicadores sociais das mulheres no Brasil*, 3a ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102066_informativo.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2024.
- ILLICH, Ivan. *Sociedade sem escolas*. 2a ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1973.
- KAAG, John J. "Pragmatism & the Lessons of Experience." *Daedalus*, v. 138, n. 2, 2009, pp. 63–72. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40543936>>. Acesso em: 14 Abr. 2024.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. 1a ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music, Vol. 1*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2010a.
- _____. *Theory of African Music, Vol. 2*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2010b.
- _____. *Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil*. New York: Diasporic Africa Press, 2013.
- LANDY, Leigh. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.
- LASCABETTES, Paul. "Meshuggah et la musique algorithmique?". Youtube, 16/4/2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=euSki63c-SQ>>.
- LIMA, Marcelo C. de. "Re: Aulas de Composição na UniRio". Mensagem de e-mail recebida por: <lecastelo@gmail.com>, em 24 abr 2024.
- LIMA, Paulo C. *Teoria e prática do compor I*. Salvador, BA: EDUFBA, 2012.
- LUCAS, Marcos V. "Re: Aulas de Composição na UniRio". Mensagem de e-mail recebida por: <lecastelo@gmail.com>, em 25 abr 2024.
- LUPTON, Mandy; BRUCE, Christine S. "Craft, process and art: teaching and learning music composition in higher education". *British Journal of Music Education*, v. 27(3), 2010, pp. 271-287.
- LYRA, Carlos. "Ao futuro, com R\$ 13,32 por trimestre." *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 de junho de 2013. Disponível em: <<http://direitodoautor.wordpress.com/2013/06/11/ao-futuro-com-r-1332-por-trimestre-por-carlos-lyra/>>. Acesso em: 11 jun 2013.
- MANGENA, Fainos. "Hunhu/Ubuntu in the Traditional Thought of Southern Africa". *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2016. Disponível em: <<https://iep.utm.edu/hunhu-ubuntu-southern-african-thought>>. Acesso em: 6 mai. 2024.

- _____. "Contact - Ubuntu". Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 6 mai. 2024.
- MATHISEN, Ralph W. "Imperial Honorifics and Senatorial Status in Late Roman Legal Documents". *Law, Society, and Authority in Late Antiquity*, Oxford University Press, 2001, pp. 179-207. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/oso/9780199240326.001.0001>>. Acesso em: 23 abr. 2024.
- MCCARTHY, Marie. "Ubuntu: A metaphor for the origins, role and development of the International Society for Music Education." *International Journal of Music Education*, v. 33, n. 1, 1999, pp. 46-56.
- MENDES, Flavio. "Chega de Saudade, O Arranjo #1". Youtube, 4/6/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eNpeHWwjxY>>.
- MENEZES, Flo. "Invention is not taught." *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.1, 2020, pp. 1-14.
- MILLER, John P., et al. "Taoism and Holistic Education." *Taoism, Teaching, and Learning: A Nature-Based Approach to Education*, University of Toronto Press, 2022, pp. 74-89. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctv333ksts.10>>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- MONSON, Ingrid. "Riffs, Repetition, and Theories of Globalization." *Ethnomusicology*, v. 43, n. 1, 1999, pp. 31-65. JSTOR, <<https://doi.org/10.2307/852693>>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- MOYO, Otrude N. "Navigating my journey towards learning Ubuntu - A way of decolonizing myself." *Reflections: Narratives of Professional Helping*, Cleveland State University, V. 22, n. 2, (Spring 2016), pp. 74-81.
- NASCIMENTO, Elisa L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- NAUDE, Piet. "Decolonising Knowledge: Can Ubuntu Ethics Save Us from Coloniality?" *Journal of Business Ethics*, v. 159, n. 1, 2019: pp. 23-37.
- NEUHAUS, Max. "Sound Art?" (Encarte da Exposição "Volume: Bed of Sound", New York: MoMA PS1), 2000. Disponível em: <<https://www.max-neuhaus.estate/en/sound-works/sound-works-texts/sound-art>>. Acesso em: 9 mai. 2024.
- NEVES, José M. *Música contemporânea brasileira*. 1a ed. São Paulo: Ricordi, 1981.
- NIEKERK, Caroline van; TYPPO, Maria. "STTEP by STEPP in the spirit of Umuntu ungumuntu ngabantu." *British Journal of Music Education*, v. 29, n. 1, 2012, pp. 75-89. Disponível em: <[https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/18529/VanNiekerk_STTEP\(2012\).pdf;jsessionid=8DCC3C2492716DB6DD0E43AC6DE3E705?sequence=3](https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/18529/VanNiekerk_STTEP(2012).pdf;jsessionid=8DCC3C2492716DB6DD0E43AC6DE3E705?sequence=3)>. Acesso em: 6 mai. 2024.
- ÑOMOANDYJA, Ava. *Cantos dos animais primordiais*. São Paulo: Hedra, 2021.
- NEILL, Alexander S. *Liberdade sem medo - Summerhill: radical transformação na teoria e na prática da educação*. 19a ed. São Paulo: Ibrasa, 1980.
- OCKMAN, Joan. "Consequences of Pragmatism: A Retrospect on 'The Pragmatist Imagination.'" *The Figure of Knowledge: Conditioning Architectural Theory, 1960s - 1990s*, editado por Sebastiaan Loosen et al., Leuven University Press, 2020, pp. 269-98. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv16x2c28.17>>. Acesso em: 14 Abr 2024.
- PINHEIRO, Wilson G.; ONOFRE, Marcilio. "COMPOMUS: Agente Catalisador da Composição na Paraíba." *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília*, 2006, pp. 909-911.
- PITOMBEIRA, Liduíno. "Composicionalidade como Construção da Identidade Criativa". *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v. 4, n. 2, 2019, pp. 113-133. _____ . "A produção de teoria composicional no Brasil". In: NOGUEIRA, Ilza; BOREM, Fausto (orgs.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: UFBA (Série Congressos da TEMA, v. 1), 2015, pp. 61-89.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina & UFRGS, 2010.

- PRIMEIROS NEGROS. "Chiquinha Gonzaga, a militância da maestrina negra e abolicionista." 2/9/2013. Disponível em: <<https://primeirosnegros.com/negra-chiquinha-gonzaga-primeira-mulher-a-reger-uma-orquestra-no-brasil-etc-e-tal>>. Acesso em: 17 Abr 2024.
- QUEIROZ, Hamilton B. *Por uma educação enraizada: práxis pedagógica em filosofia numa escola do campo no interior do estado da Bahia*. (Tese de Doutorado, Universidade do Estado da Bahia, Salvador), 2023.
- QUEIROZ, Luis R. S. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. In: *XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2019. Anais [...]*. Campo Grande: ABEM, 2019.
- _____. "Pesquisa em música no Brasil: das dimensões históricas à conjuntura atual da produção de conhecimento no país". In: MALAGUTTI, Vania; ARAÚJO FILHO, Alfeu R. de; TOFFOLO, Rael B. G. (Orgs.). *Ensino, aprendizagem e expressão musical: pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Música da UEM*. Curitiba: Appris, 2023, pp. 11-47.
- RANGLES, Clint; SULLIVAN, Mark. "How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers". *Music Educators Journal*, v. 99 (3), 2013, pp. 51-57.
- REETH, Adèle Van; DENAT, Céline. "Quatre malentendus nietzschéens (4/4): 'Deviens ce que tu es'." [Podcast]. 2019. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/quatre-malentendus-nietzscheens-44-deviens-ce-que-tu-es>>. Acesso em: 23 set 2019.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, Fernanda T. "Por que as mulheres são maioria na pós-graduação, mas ocupam menos da metade dos cargos de docência nas universidades?" *Jornal da Unesp*, 3/3/2023. Disponível em: <<https://jornal.unesp.br/2023/03/03/por-que-as-mulheres-sao-maioria-na-pos-graduacao-mas-ocupam-menos-da-metade-dos-cargos-de-docencia-nas-universidades>>. Acesso em: 24 abr. 2024.
- RIO, João do. *João do Rio: uma antologia*. / [organização] Luís Martins. 4a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- RIOS FILHO, Paulo. "Re: Composição". Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 22 abr 2024.
- RODRIGUES, LUTERO. "As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, jan./jun. 2015, pp. 107-140.
- SAFATLE, Wladimir. "O fim da música". [Artigo do jornal *Folha de São Paulo*, edição *online*] 9/10/2015. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2015/10/1691849-o-fim-da-musica.shtml>>. Acesso em: 7 mai. 2024.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCOTT-CUMMING, Daniel. *The Listening Artist: On Listening As An Artistic Practice Beyond Sound Art*. (Tese de Doutorado, University of the Arts, Londres), 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/44935733/The_Listening_Artist_On_Listening_As_An_Artistic_Practice_Beyond_Sound_Art>. Acesso em: 9 mai. 2024.
- SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. 16a ed. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2009.
- SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro; São Paulo: Funarte; Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.
- SILVEIRA, Henrique I. J. da. "Enquadramento Musical e o Fim da Música". *Anais do SEFIM - Simpósio Internacional de Estética e Filosofia da Música*, v. 3, n. 4, Porto Alegre: UFRGS, 2017, pp. 193-205.

- SOARES, Teresinha R. P. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2006.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe- XXIème siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.
- SOUZA, Rodolfo C. de. "Apocalípticos e desintegrados: a profecia de Gilberto Mendes sobre o fim da música erudita". In: *O Brasil dos Gilbertos: Notas sobre o pensamento (musical) brasileiro*. In: VALENTE, Heloisa de A. D.; SANTIAGO, Ricardo (orgs.). São Paulo: Letra e Voz, 2011, pp.147-160.
- SPINELLI, Elsa; CHEVROT, Jean-Pierre; VARNET, Léo. "Neutral is not fair enough: testing the efficiency of different language gender-fair strategies." *Front. in Psychology*, v. 14, 2023. Disponível em: <<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2023.1256779/full>> Acesso em: 3 mai. 2024.
- TAMPIO, Nicholas. "What's the Alternative?: John Dewey's Vision." *Learning versus the Common Core*, University of Minnesota Press, 2019, pp. 73-84. Disponível em: <<https://doi.org/10.5749/j.ctvdtph2.9>>. Acesso em: 14 Abr 2024.
- TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TEIXEIRA, Anísio. "Dewey e a filosofia da educação." *Boletim Informativo CAPES*. Rio de Janeiro, n. 85, dez. 1959, pp.1-2.
- _____. "Bases da teoria lógica de Dewey." *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 57, jan./mar. 1955, pp. 3-27.
- TELES, Julia. Post de Facebook. 29 de maio de 2020, às 12:48. Disponível em: <<https://www.facebook.com/juliatelesb/posts/10158856862694410>>. Acesso em: 9 jun. 2020.
- WARDLE, Francis. *Alternatives...Bruderhof Education: Outdoor School*. 1995. Disponível em: <<https://jstor.org/stable/community.35822900>>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- WIGGINS, Jackie. "Compositional process in music", in: Bresler, Liora (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education*. Dordrecht: Springer, 2007, pp. 453-469.

“Você é o sujeito da Música!”: perspectivas críticas sobre composição musical e suas didáticas

Luiz Castelões
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
lecasteloes@gmail.com

Resumo: O propósito principal deste artigo é oferecer perspectivas críticas sobre Composição Musical e suas didáticas, sobretudo conforme adotadas na universidade pública brasileira. A metodologia, de natureza qualitativa, consistiu na análise de publicações e documentos das áreas da Educação, da Educação Musical (modelos pedagógicos e estudos empíricos), da História da Música e da própria Composição Musical, assim como da experiência pessoal como estudante, professor e compositor, em quase 30 anos de vivência universitária. O referencial teórico incluiu o aporte de compositores tais como H. J. Koellreutter, I. Guest, L. Pitombeira e P. C. Lima, e de educadores como J. Dewey, A. Teixeira, A. Neill, P. Freire, I. Illich, S. Carneiro, Araújo e Sastre, S. Gallo, P. Demo e B. Carine. O formato final assumido pelo texto se inspira nos modelos do ensaio (PRECIOSA, 2010; BARRENTO, 2010), da crônica (RIO, 2018) e da vascularização (BEJAN e ZANE, 2012). O resultado preliminar oferecido é um breve diagnóstico da presença da Composição Musical neste meio, acompanhado por diretrizes básicas para uma atualização satisfatória de didáticas para esta área de estudos – uma atualização que se baseie na restauração do *sujeito musical* através de aspectos tais como sua personalidade, etnia/raça, cultura musical, comunidade e ancestralidade –, assim como sugestões de medidas futuras para o avanço da Composição Musical no Brasil.

Palavras-chave: Composição Musical, Educação Musical, Ensino Superior, Didáticas Compositivas.

“You are the subject of Music!”: critical perspectives on Music Composition and its Didactics

Abstract: The main purpose of this paper is to offer critical perspectives on Music Composition and its Didactics, as adopted in Brazilian state-run universities. The methodology, qualitative in nature, consists of the critical assessment of publications and documents from the fields of Education, Music Education (pedagogic models and empirical studies), Music History, and Music Composition itself, as well as my own personal experience as a student, professor, and composer, in almost 30 years of university experience. Theoretical sources for this paper have included the contributions of composers such as H. J. Koellreutter, I. Guest, L. Pitombeira, and P. C. Lima, as well as of educators such as J. Dewey, A. Teixeira, A. Neill, P. Freire, I. Illich, S. Carneiro, Araújo e Sastre, S. Gallo, P. Demo, and B. Carine. The text's final form is inspired by the models of the essay (PRECIOSA, 2010; BARRENTO 2010), the chronicle (RIO, 2018), and the vascularization (BEJAN e ZANE, 2012). The preliminary result offered consists of a brief diagnosis of the presence of Music Composition in Brazilian state-run universities, along with basic guidelines for the satisfactory update of didactics for this field of studies – an update based on the restoration of the *musical self* through such aspects as his/her personality, ethnicity/race, musical culture, community, and ancestry –, as well as future measures for the advancement of Music Composition in Brazil.

Keywords: Music Composition, Music Education, Higher Education, Compositional Didactics.

Introdução

O objetivo principal deste ensaio, como o próprio título revela, é oferecer perspectivas críticas¹ sobre Composição Musical² e algumas de suas didáticas, sobretudo no que se refere a um ambiente em particular: o meio universitário público brasileiro, atual e recente.

A Composição Musical é abordada aqui através do exame crítico de uma seleção de seus aspectos principais (um espaço, um/a protagonista, uma coletividade, uma língua, um trauma, interdisciplinaridades, ciência e tecnologia, políticas culturais, música popular/“erudita” e desidentidade), os quais determinaram a subdivisão do texto em tópicos dedicados e terminaram por delinear um quadro geral, um diagnóstico. Este exame crítico se apoiou na análise de extensa bibliografia interdisciplinar, articulando contribuições sobretudo das áreas da Educação, Educação Musical, História da Música e Composição Musical.

Três modelos de produção textual orientaram a forma final que assumiu este conteúdo: o do “ensaio” (PRECIOSA, 2010; BARRENTO, 2010), o da “crônica” (RIO, 2008; COLUNA DE TERÇA, 2023) e o da “vascularização” (BEJAN e ZANE, 2012).

Do formato “ensaio”³, adoto seu caráter exploratório, fragmentário, incompleto, que serve como ponta de lança para tópicos e perspectivas ainda não inteiramente abordados. Seu caráter também poroso possibilita eventuais entradas e participações mais ativas do/a leitor/a, numa espécie de convite (intelectual, estético) que funciona como gerador e catalisador de futuras discussões e é, portanto, mais capaz de revelar e problematizar os assuntos de nossa área.

Do formato “crônica” (musical, no caso), adoto as informalidades e subjetividades que não cabem nos formatos científicos (já que a educação e o conhecimento também se dão por vias informais), mas que registram detalhes (históricos, sociais, políticos, estéticos) que de outra forma ficariam de fora. Estes detalhes são fundamentais à nossa área.

¹ A função crítica é vista como uma das vocações principais da universidade, de seus membros e de seus produtos, mesmo em autores que investem pesadamente contra instituições educacionais como Illich (1973, p. 73-74), o qual defende que “...a existência da universidade é necessária para garantir a continuidade da crítica social. (...) a universidade propicia uma combinação única de circunstâncias que permite a alguns de seus membros criticarem a sociedade em seu todo. Concede tempo, mobilidade, acesso à informação (...) – privilégios não concedidos a outros segmentos da população”. Em exemplo mais recente e no contexto da universidade pública brasileira, Caesar (2012) defende, em seção irreverentemente intitulada “Homo Capes”, esta mesma vocação: “(...) ela [a universidade] ainda provê o melhor lugar para refletir, inclusive sobre si mesma, através do acesso bibliográfico, da discussão, da pesquisa, da publicação e mesmo da feitura de trabalhos artísticos, pois esses também 'refletem'.” (p. 262). O presente ensaio está, portanto, inserido nesta tradição universitária de crítica e reflexão.

² No contexto acadêmico, quando se diz que algo está no âmbito da Composição Musical, o que se deve esperar é: pesquisa aplicada em vez de pura, ortopraxia em vez de ortodoxia e epistemologia experiencial. Tomo como exemplo inspirador neste sentido a pesquisa recente de Arruda (2023).

³ Para uma defesa prévia de formatos alternativos para se falar de música e composição musical na universidade brasileira, ver por ex. Castelões (2013).

É importante sublinhar que a adoção deste formato alternativo (misto de “ensaio” e “crônica”) não significa uma oposição ao formato “*paper científico*” mais disseminado, mas apenas sugere que este último não dá conta de pormenores próprios ao fazer e à análise musicais e, portanto, fica aquém do que se poderia chegar ao falar de Música.⁴

Em relação ao estilo de escrita e à linguagem empregada, ao adotar os formatos “ensaio” e “crônica”, busco ao longo do corpo do texto a seguir uma fluência mais acessível não só ao/à colega especialista mas também a um público iniciante e mais amplo, deixando as digressões academicamente mais densas e extensas para as notas de pé de página. Estas notas funcionam, portanto, como uma espécie de comentário em paralelo ao corpo do texto, por vezes em “dialética aberta” (DEMO, 2011, p. 11) em relação a ele, e não poderiam lhe ser integradas sem um grande prejuízo à fluência.

O método de produção do texto seguiu também um *design* bastante “vascularizado” (BEJAN e ZANE, 2012), fazendo com que os assuntos que se originam na Composição Musical se ramifiquem continuamente, formando digressões potencialmente infinitas, que aqui são interrompidas pelo espaço exíguo do formato “artigo em periódico”. Tal característica se parece visualmente com o desenvolvimento em árvore (BEJAN e ZANE, op. cit.), mas, aqui, assume uma forma mais interligada, em rede, que talvez possamos chamar poeticamente de árvore-rede ou árvore-*feedback*, já que os “ramos” desta “árvore” terminam por se unir também entre si, e não apenas a um tronco central. Esta estratégia de produção textual se justifica em face da enormidade e complexidade dos desafios da composição musical e suas didáticas, que tornam necessário o ramificar-se e desenvolver-se em todas as direções simultaneamente, como a copa e as raízes de uma imensa árvore.

Dado que a composição musical é uma convergência de diversas competências (e mais ainda quando nos encontramos no empenho urgente e generalizado de integrar a ela saberes afro-brasileiros⁵ e dos povos originários), então é preciso abordar e integrar diversos temas simultaneamente – o que no espaço exíguo do formato “artigo em periódico” nos conduz

⁴ Queiroz, L. (2023, p. 12-13) reforça nossa constatação de que a abordagem “científica” não é suficiente para a Música quando diz que “na pesquisa em música, racionalidade, objetividade e rigor científico são necessários, porém não suficientes para abarcar a complexidade do fenômeno musical. Assim, somam-se a esses parâmetros dimensões como criatividade, sensibilidade, relações humanas, entre outros aspectos vitais para a investigação de uma expressão cultural ampla, diversificada, complexa e subjetiva como a música.”

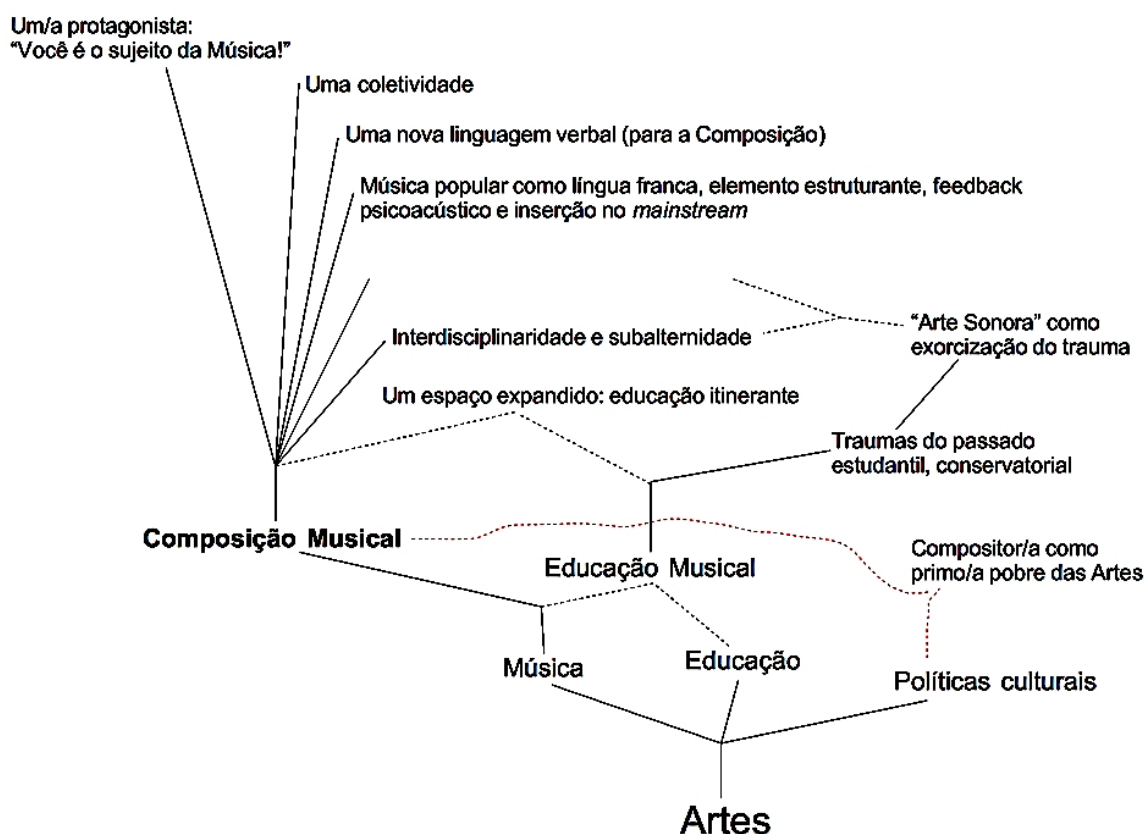
⁵ Para a reformulação de diretrizes das didáticas da composição musical que sejam inclusivas, multiculturais e antirracistas, ao longo deste ensaio, me baseio sobretudo no legado do movimento negro, especialmente através de autoras negras de várias gerações (CARNEIRO, 2005; RIBEIRO, D., 2019; CARINE, 2023). Mesmo educadores/as lidos/as socialmente como “brancos/as” no contexto brasileiro têm um papel fundamental a desempenhar no antirracismo (ver CARINE, op. cit., p. 13, 61, 63 e 84). Ao mesmo tempo, a inserção destes saberes deve-se dar mais por uma via positiva (afro-brasileira e afrocêntrica) do que negativa (antirracista, ocidental), como demonstrarei através de várias estratégias teórico-práticas nas páginas que seguem.

inevitavelmente a uma coleção de quase aforismas, de pontos de partida, mais do que de assuntos concluídos, sistemas fechados.

A forma final do texto, então, se parece com uma pequena constelação de perspectivas críticas (“microcrônicas”, “folhas”, “janelas abertas”) algo dispersas, mas sempre gravitando em torno da Composição Musical em seu estado atual no Brasil – especialmente em meio universitário público.

Assim, a estrutura final do texto pode ser mapeada e antecipada conforme o diagrama ilustrado pela figura a seguir (Fig. 1):

Fig. 1. listagem dos temas aludidos pelo texto, mapeados em formato de “árvore-rede”, conforme sua vascularidade



Fonte: Autor, 2024

Por fim, o que coloquei inicialmente como objetivo principal deste ensaio (oferecer perspectivas críticas sobre composição musical e suas didáticas) se torna a base para os dois principais resultados alcançados, a saber: a atualização das diretrizes básicas para didáticas composicionais na universidade brasileira e sugestões mais gerais para o avanço da composição musical no Brasil.

Perspectivas críticas

Um (novo) espaço: em vez da sala de aula, uma oficina, ou o mundo inteiro

Este espaço expandido requer uma didática expandida: uma didática itinerante, na qual tanto o espaço quanto os participantes e os conteúdos estejam em permanente movimento. Isto significa: aulas em movimento (caminhando), e não apenas paradas em sala de aula⁶, e currículos que mudam com frequência (a mudança como estado natural, em vez de como exceção⁷) – o que sugere ao/à participante sua própria mudança, que seu estado natural não é de rigidez, de um ego parado, imutável.

Esta proposta de mobilidade de espaços e currículos é apoiada sobretudo por duas publicações recentes sobre Educação (escritas por dois filósofos e um sociólogo): “Do sedentarismo ao nomadismo: intervenções para pensar e agir de outros modos na educação”, de Carvalho e Gallo (2010), e “Complexidade e aprendizagem: a dinâmica não-linear do conhecimento” de Demo (2011).

Carvalho e Gallo (2010) caracterizam esta mobilidade no quadro de um modelo "nômade" de educação, o qual defendem nos seguintes termos:

[P]ara fazer do campo da educação um lugar aberto às experiências em que o 'fazer pensar' é tributário não mais do sedentarismo e da maquinaria binária de sentidos, mas de uma nomadologia educativa. Educação como experiência, espaço e movimento para além das estruturas sedentárias de representação” (p. 285),

[Q]ueremos aqui delinear os contornos de uma resistência possível à pastorização da educação. Se a imagem do pastor, do pastoreio, corresponde ao que se tem feito no campo da educação, pensamos que uma imagem muito diferente daquela do pastor pode nos ajudar a pensar e a agir diferentemente no campo educativo: a imagem do nômade, daquele que erra por terras desconhecidas, sem fixar-se, sem 'esquentar lugar', sem mover-se com um rumo preestabelecido. Alguém que se move sem ter aonde chegar. Move-se por mover-se; move-se por compreender que a vida é movimento” (p. 294).

Já Demo (2011) observa que, em face da complexidade e não linearidade próprios ao conhecimento e à aprendizagem, a Educação é um processo dinâmico e que, portanto, exige processos e currículos dinâmicos. Neste sentido, o uso de uma ementa estanque, com

⁶ Para exemplos de transcendência do espaço da sala de aula em diversos contextos, com didáticas em movimento e ao ar livre, ver Neill (1980 [1960]), Creaser (1985), Wardle (1995) e Miller et al. (2022).

⁷ Para abordagens pedagógicas baseadas em conteúdos e currículos abertos e personalizados nas Artes, ver Hathaway & Jaquith (2014) e Douglas & Jaquith (2018).

conteúdos fixados para cada disciplina, por exemplo (o que é norma em instituições de educação superior), já seria antieducacional, mesmo que seja institucionalmente desejável.

Ocorre que o currículo previsível (e sua ementa rígida) serve(m) mais ao/à professor/a, para que a aula nunca tome um rumo em direção ao que ele/a não sabe, do que ao/à aluno/a. E dentro da lógica de poder pré-Freireana (FREIRE, 1987 [1970]), a descoberta da ignorância do/a professor/a em relação a algum assunto ameaça a hierarquia inerente ao método bancário, na qual o/a professor/a supostamente sempre sabe mais do que o/a aluno/a em qualquer assunto que seja.

Para sanar este medo da aula imprevista, não totalmente controlada, e do não-saber: em primeiro lugar, o/a professor/a terá de poder dizer “isso (que você perguntou), eu não sei”, reconhecendo que ele/a pode também não saber e que o/a aluno/a é também detentor de saber(es) e que ambos/as podem pesquisar algo que não sabem; em segundo lugar, o/a professor/a terá de estar sempre estudando e atuante em seu meio, pois os diplomas acumulados nunca corresponderão a um “saber total” idealizado. Trazendo para a realidade concreta brasileira atual, este ensaio defende que o/a professor/a universitário/a é o/a educador/a que está em melhores condições para este preparo, para o desafio de fazer frente a uma aula imprevista e ser um/a estudante-professor/a para sempre.

Retornando ao título desta seção, quando ali se diz “oficina”, isto quer dizer: “lugar onde se fazem coisas” – coisas sonoras/musicais, no caso. Ou seja: o fazer como forma de conhecimento (na universidade). Como epistemologia.

Este espaço-oficina, evidentemente, não se parece com uma sala de aula convencional.⁸ Ele não tem carteiras linearmente dispostas e direcionadas a um púlpito, quadro negro ou branco, ou TV de tela plana. Ele pode ter, por exemplo, uma mesa redonda quase ao seu centro (de maneira levemente assimétrica, mais próxima a uma janela e à luz natural do que da porta).

⁸ “Não é possível uma educação universal através da escola. Seria mais factível se fosse tentada por outras instituições (...)” (ILLICH, 1973, p. 18). Educação não é monopólio da escola (da instituição educacional), ainda que certos contextos tenham lhe outorgado este papel exclusivo. É também neste sentido que este ensaio propõe um espaço de ensino-aprendizagem que não se pareça com uma sala de aula – e uma instituição educacional que se pareça o mínimo possível com (apenas) uma escola. Ou até mesmo realizar o ritual da aula fora do prédio, possibilitando enxergar a instituição com distanciamento. A crítica de Krenak (2022) vai no mesmo sentido: “Infelizmente, a política educacional no Brasil pensa que a escola é um prédio (...). Enchem a sala de meninos e meninas e trancam a porta: pronto, estão na escola” (p. 112); no que é seguida de uma sugestão de solução (que este ensaio também toma como modelo): “Tem um programa instituído no Brasil desde o final da década de 1990, mas que se consolidou principalmente nos últimos vinte anos, que é o Plano Nacional de Educação Escolar Indígena. Trata-se de uma educação diferenciada, aplicada nos territórios indígenas pelo Brasil inteiro, onde cada comunidade tem a possibilidade de moldar o equipamento escolar da forma que decidir. Eu já frequentei escola em aldeia embaixo de uma árvore e achei muito bom. As pessoas estavam à vontade naquela experiência e não queriam prédio nenhum. Muito tempo depois, aqueles meninos decidiram que seria bom ter uma sala de aula, mas sabem que a experiência pedagógica pode ser realizada na beira do córrego, numa laje de pedra, em qualquer lugar. Trata-se de um grupo de pessoas com o propósito de fazer uma investigação coletiva. (...) Escola não é prédio, mas uma experiência geracional de troca” (p. 113-114).

Em torno desta, deve haver cadeiras, cada uma de um tipo diferente. Pode haver pufes, ao canto, para os mais exaustos – porque corpo e mente relaxados aprendem e compõem sempre bem melhor.⁹ E deve haver também cadeiras fora da mesa redonda, para possibilitar a quem queira enxergar – à distância – o que se passa nesta mesa redonda central.

Espalhados por esta sala-de-aula-tornada-oficina, deve haver muito papel de rascunho (reutilizado) e lápis, dispositivos produtores de som (instrumentos musicais, caixas de som, circuitos) e de contato com o mundo (*laptops, tablets, e-readers* – além dos onipresentes celulares nas mãos de cada um), e tudo deve ser preferencialmente bem leve e portátil, para que possa circular pela sala e pelas mãos. Novas e antigas tecnologias integradas, numa grande e fértil maçaroca de ferramentas criativas de todos os tempos. Estes detalhes, de pluralidade na mobília e no maquinário, conferirão um ar de mobilidade e circulação à sala, em vez de uma estrutura rígida, estanque.

Finalmente e num último retorno ao título desta primeira seção, quando ali afirmo “ou o mundo inteiro” em substituição à sala de aula, me refiro a que os/as alunos/as devem ser estimulados a atuar extramuros desde o primeiro dia letivo, pois o prédio universitário não se basta, a universidade não é suficiente pro fenômeno da “Educação”.

Isto inclui tanto uma presença *online*, que na contemporaneidade deve ser ostensiva (na coleta de oportunidades, na articulação de colaborações e na divulgação/disseminação massiva de obras e eventos), quanto uma presença nos espaços físicos da cidade: não só nos locais alternativos de performance, mas também na rua, nas praças, em casas noturnas e no tradicionalíssimo teatro municipal – pois a turma de Composição deve ocupar os locais mais profanos e os mais sacrossantos da urbe.

Um/a protagonista: “Você é o sujeito da Música!”; didáticas progressas e o ser humano como centro da educação composicional atual

Esta seção, dedicada à centralidade do/a aluno/a na didática composicional, parte da memória de que o compositor e educador musical Hans J. Koellreutter (1915-2005) defendia que a educação do músico era necessariamente uma educação do ser humano (BRITO 2001).

⁹ Bennett (1976), em um estudo sobre o processo criativo com 8 compositores, observa que a atividade composicional parece ocorrer mais frequentemente associada a sentimentos de tranquilidade, segurança e relaxamento. E Leonard Bernstein (1918-1990), por ex., dizia que compunha no mais das vezes deitado em um sofá ou cama (apud Bennett, op. cit., p. 10).

Ela parte também da influência da educação básica à *la* Anísio Teixeira (1900-1971)¹⁰ que recebi, sem saber que estava sendo orientado dentro de um certo “Pragmatismo”,¹¹ para o qual, a “verdade” é o que “funciona” – sendo que, por um acaso oportuno, este mesmo Pragmatismo é particularmente propício como inspiração para uma didática dedicada à composição musical, já que pode ser resumidamente definido como uma “teoria da prática” (OCKMAN, 2020, p. 271), a qual demanda participação ativa, empirismo, construtivismo, experimentação, inovação e processos abertos.

Se então, num contexto pragmático, partimos da premissa de que a “verdade” é o que funciona, então poderíamos inferir que a educação musical “verdadeira” é também a que funciona.

Mas... funciona pra quê? E pra quem?

No caso da Composição Musical, “funcionar” significa invariavelmente ser capaz de “fazer música” e fazer música significa inevitavelmente assumir o papel de *sujeito musical*¹², ou seja, fazer a *sua* própria música. A música que é significativa para si.¹³ Senão, o que se está

¹⁰ O educador brasileiro Anísio Teixeira foi diretamente influenciado pelo Pragmatismo do filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952), como parte de um movimento denominado “Escola Nova”, o qual ganhou impulso no Brasil sobretudo a partir dos anos 1930. Para amostras da extensa literatura sobre a influência do Pragmatismo de John Dewey sobre Anísio Teixeira, ver por ex. Cunha (1999), Chaves (1999), Bortoloti & Cunha (2010) e Almeida Filho & Bruno-Jofré (2022). Para amostras do pensamento de Anísio Teixeira sobre John Dewey, ver por ex. Teixeira (1955 e 1959). Anísio Teixeira e o Pragmatismo de John Dewey nos conduzem inevitavelmente a pedagogias mais recentes e radicais, como na educação integralmente calcada na liberdade e não-repressão no contexto britânico em Neill (1980 [1960]), na crítica veemente às instituições educacionais em Illich (1973), na educação superior baseada em projetos e problemas em Araújo e Sastre (2009) e na crítica ao instrucionismo impositivo e à linearidade da educação formal em Demo (2011) – as quais atualizam as bases da didática composicional preliminarmente propostas aqui.

¹¹ Para mais sobre Pragmatismo, ver por ex. Tampio (2019) e Kaag (2009).

¹² Identifico desde este ponto, paralelamente a Koellreutter e Teixeira, uma sintonia com a relação que o compositor e educador musical Ian Guest (1940-2022) fazia entre criatividade e autoestima, no sentido de que compor requer desenvolver autoestima suficiente para ser capaz de expor-se e arriscar-se (GUEST, 2019), embora, por outro lado, em sua didática musical o “gancho” metodológico seja necessariamente através da melodia e do modalismo (fatores já impregnados de etnocentrismo), enquanto que na didática que este ensaio propõe em linhas gerais o “gancho” possa ocorrer através de quaisquer materiais, procedimentos, conceitos e/ou resultados pretendidos que sejam trazidos pelos/as participantes, o que de cara já propicia inclusividade e multiculturalismo.

¹³ Assim como Freire (1987 [1970]) defendia que a alfabetização se dava mais fácil e rapidamente através de um vocabulário significativo para quem aprende, proponho, analogamente, que uma didática para a composição musical proceda através dos materiais musicais que forem mais significativos para o/a aluno/a – em vez de para a instituição ou para o/a professor/a. Pela visão de um colega estrangeiro da época (Illich, 1973, p. 46): “[o] professor Paulo Freire sabe disso por experiência. Descobriu que qualquer pessoa adulta pode começar a ler em questão de 40 horas, se as primeiras palavras que decifrar estiverem carregadas de significado para ela. Paulo Freire faz com que os ‘alfabetizadores’ se desloquem para algum lugarejo e descubram palavras que traduzam assuntos importantes e atuais, como sejam, o acesso a um açude ou as dívidas para com o patrão. À noite os moradores se reúnem para discutir essas palavras-chave. Começam a perceber que cada palavra permanece no quadro-negro mesmo depois que o som dela haja desaparecido. As letras continuam a revelar a realidade e a torná-la manejável como um problema”. Esta descrição, além do mais, se aproxima muito do desenvolvimento do ouvido interno, da escrita musical e do manejo de problemas composicionais via tais capacidades. Quanto à significância desta experiência educacional para o/a professor/a, a qual é igualmente importante numa relação de equilíbrio entre professor/a-aluno/a, ela pode advir de 2 fatores: 1) dos resultados sonoros/musicais obtidos, e 2) da própria satisfação em auxiliar o/a aluno/a a encontrar e desenvolver seu próprio caminho.

fazendo é cópia. Reprodução. Plágio. Máquina Xerox. Eternização de uma vontade potencialmente muito alheia à sua.¹⁴

Neste sentido, uma educação composicional que leve o/a aluno/a a simplesmente imitar o mestre, não “funciona” (pro/a aluno/a).

Muita crítica era feita no meio musical-universitário da década de 1990, por exemplo, aos métodos de ensino de um Camargo Guarnieri (1907-1993), em que supostamente o aluno saía, no máximo, compondo segundo as diretrizes do mestre (o que não deve necessariamente ser interpretado como uma crítica em relação à qualidade de sua obra composicional). A sua “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” (de 1950)¹⁵ pode ser lida como um indicativo desta didática inclinada para um certo dogmatismo, anti-interdisciplinar e antiestrangeiro:

Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de valor e grande talento, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam se libertar dela (...).

(...) Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento (...), e criando uma música cerebrina e falaciosa (...).

¹⁴ Demo (2011) ressalta que “[o] professor precisa aprender a manejar esta arte finíssima: **influir de tal modo que o aluno possa resistir e superar a influência.**” (p. 137 [grifos do autor]). E, embora fora do referencial teórico deste artigo, vale mencionar que Nietzsche (1844-1900), já em sua época, via como função do educador motivar a libertação do educando, incluindo a liberdade em relação ao próprio educador (ver, por ex., REETH & DENAT 2019). Para a discussão de uma pedagogia libertária, ativa em vez de passiva, baseada na autonomia criativa do indivíduo singular, para além da linha do tempo deste ensaio, ou seja, de Nietzsche para trás, ver Gallo (2012).

¹⁵ Distribuída como carta (datada de 7 de novembro de 1950) enviada a destinatários selecionados e em seguida publicada pelos jornais *A Gazeta* e *Estado de S. Paulo* em 16 e 17 de novembro de 1950, respectivamente. Não encontrei a versão com a diagramação original, mas, seu texto é integralmente reproduzido em obras de referência como Neves (1981) e Silva, F. (2001). Conforme Rodrigues (2015), as reações à carta culminaram com a fixação da imagem de Camargo Guarnieri como o “principal representante do conservadorismo musical brasileiro” (p. 27). E Neves (1981) observa que: “[d]urante muitos meses, os jornais de todo o país publicaram centenas de declarações, entrevistas, cartas, fazendo com que, pela primeira vez um problema musical fosse levado à apreciação e ao julgamento do grande público.” (p. 121). A análise das trocas que se seguiram à carta desenha uma polêmica em tudo semelhante ao tipo que se vê na atualidade das redes sociais, caracterizada pela agressividade, ataques pessoais, “engajamento” e polarização – com exceção obviamente do meio empregado, já que à época era necessário escrever cartas a jornais impressos para participar do debate.

É preciso que se diga a esses jovens que o dodecafonismo, em música, corresponde ao abstracionismo[,] em pintura; ao hermetismo, em literatura; ao existencialismo, em filosofia; ao charlatanismo, em ciência.

Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural (...) e tem por objetivo um longo e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.

O dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável (...); é química, é arquitetura, é matemática na música – é tudo o que quiserem – mas não é música!

(...) Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral antiartístico (...), reputo um crime de lesa-pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo e à inteligência dos músicos brasileiros.

(...)

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, [muitos compositores brasileiros] preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando, assim, que são “originais”, “modernos” e “avançados”, e esquecendo, deliberada e criminosamente, que temos todo um Amazonas de música folclórica (...). (apud SILVA 2001, p. 143)

Da resposta de Koellreutter, também intitulada “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” (e também de 1950¹⁶), reproduzo apenas o trecho diretamente relacionado à educação para a composição musical e aos/às alunos/as compositoræs:

Ao contrário do que afirma o sr. Camargo Guarnieri, o que me parece alarmante é a situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro, de cujas instituições de ensino, com seu programa atrasado e ineficiente, não tem saído, nestes últimos anos, nenhum valor representativo. Eis a expressão, essa sim, de uma política de degenerescência cultural e não a ânsia estética, o trabalho sincero dos jovens dodecafonistas brasileiros que lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma (...). (apud Neves, 1981, p. 126)

Embora uma análise exaustiva desta troca de cartas não esteja no foco deste ensaio, dois aspectos principais serão destacados a seguir, em suporte a nossa abordagem crítica: a) com relação à composição musical: as contradições inerentes à produção de figuras canônicas da composição erudita brasileira do séc. XX, especialmente no que se denomina de “nacionalistas” (NEVES, 1981); b) com relação à didática para a composição musical: no que este ensaio considera como estratégias didáticas equivocadas, implícitas na carta de

¹⁶ Uso a versão reproduzida em Neves (1981), que ele relata como datada de 28 de dezembro de 1950 e publicada no jornal Folha da Tarde, de Porto Alegre, em 13 de janeiro de 1951.

Guarnieri, e que devem ser revistas e corrigidas na sugestão de novas diretrizes para didáticas da composição musical.

Desenvolvendo os aspectos (a) e (b) supracitados, então, observo que:

a) Em que pese o respeito e reconhecimento gerais pelos compositores canônicos da música erudita brasileira do séc. XX e entendendo que são “homens de seu tempo”, é preciso admitir que, do ponto de vista confortável da atualidade – decolonial (QUEIROZ, L., 2019), antirracista (RIBEIRO, D., 2019; CARINE, 2023) –, detectam-se contradições inerentes a suas atuações: se, por um lado, eles se colocavam como “nacionalistas” defensores do folclore pátrio, por outro, suas músicas e/ou o discurso que as acompanhava ocasionalmente se caracterizava pelo Orientalismo (SAID, 1990), pela apropriação e pelo intracolonialismo. Guarnieri, paulista descendente de italiano, por ex., frequentemente se colocou como autor de música “nordestina” ou “negra”. E o carioca neto de imigrantes espanhóis Villa-Lobos (1987-1959), para ficar em apenas mais um exemplo de época, chamava de “Dança característica africana” uma obra com temas indígenas e intitulava “Lenda do caboclo” uma obra que se utiliza de escala de tons inteiros (ver CASTELÕES, 2016). Neste tipo de repertório, o negro, o nordestino e os povos originários nunca aparecem como sujeitos musicais de fato, mas apenas como meros objetos (distorcidos). Queiroz, L. (2019) corrobora e generaliza este ponto de vista ao dizer que:

[A] hegemonia de raça e de gênero presente na música institucionalizada no final do século XIX até pelo menos o final da primeira metade do século XX precisa ser problematizada. Uma simples consulta ao perfil e à biografia dos compositores nacionalistas de destaque no país, evidencia a tendência da cena da música erudita produzida à época. Trata-se de uma música exclusivamente composta por homens, brancos, predominantemente paulistas e cariocas, com uma parcela expressiva deles sendo de descendência europeia. Esse é o peso da colonialidade (...) sobre a música que se criava no país. (p. 8)

b) Com relação aos mitos da didática defendida na carta de Guarnieri¹⁷ e que devem ser definitivamente evitados (hoje) na atualização de didáticas para a composição musical, resalto os seguintes: 1. o de que a experiência de práticas composicionais de culturas estrangeiras seja necessariamente “nociva” para os/as estudantes de composição brasileiros/as, 2. o de que a própria ideia de “Brasil” exclua necessariamente o elemento “estrangeiro”, haja vista que a própria origem (humana, cultural) do Brasil se deve majoritariamente ao influxo de estrangeiros para cá (inicialmente da Europa e da África e,

¹⁷ Lupton e Bruce (2010) chamam este tipo de (“tema” de) modelo pedagógico composicional adotado por Guarnieri e outros de “Learning from the Masters” (“Aprendendo com os Mestres”) – citando Hindemith (1895-1963) como exemplo – e o qualificam como “teacher-centered” (isto é, “centrado no professor”).

posteriormente e em menor grau, da Ásia [mundo árabe, Japão etc.]), 3. o de que o caráter “abstracionista” em Arte seja necessariamente comparado a um “charlatanismo”, 4. o de que a interdisciplinaridade da Música com áreas como a Matemática e a Arquitetura resulte necessariamente em “não-Música”; 5. o rechaço completo ao serialismo dodecafônico e ao atonalismo, já que até compositores que defenderam Guarnieri à época, como Guerra-Peixe (1914-1993), foram beneficiados pela experiência com esta técnica, e 6. mais geralmente, a premissa de que uma experiência posteriormente considerada como um “erro” não possa ser encarada como parte integrante de uma didática¹⁸ (isto é, sem a possibilidade de erro, não há tampouco possibilidade de um aprendizado aberto à inovação e à descoberta, mas apenas reprodução de modelos anteriores).

Para além da polêmica Guarnieri-Koellreutter, outro mito repetido de forma sistemática no meio musical-universitário brasileiro é o de que composição musical “não se ensina”.¹⁹ Este tipo de afirmação teve efeitos nefastos para o desenvolvimento de um meio composicional-acadêmico pujante no Brasil e para suas didáticas (o que ilustrarei também no item 2.5) e é reflexo de uma embaraçosa preguiça intelectual e pedagógica. É preciso, portanto, abandonar também este mito e reformular as bases das didáticas da composição musical no Brasil a partir de experiências mais abertas, inclusivas, construtivas e atuais.

Esta reformulação que o presente ensaio começa a propor toma como base, então, 5 fontes de conhecimento diferentes: 1) a literatura interdisciplinar sobre Educação, escrita não apenas por pedagogos, mas também por colegas da Filosofia, Sociologia, História e áreas afins, 2) a literatura da Educação Musical que aborda o ensino da composição na educação básica²⁰ (a qual é significativamente mais entusiasmada, numerosa e abrangente do que a literatura produzida por compositoræs e professoræs de composição do ensino superior), 3) os erros históricos ao longo do percurso da composição musical e suas didáticas no Brasil (conforme ilustrado na “Carta” de Guarnieri), 4) a experiência pessoal de quase 30 anos como aluno, compositor e professor em universidade pública brasileira, e 5) a análise de exemplos

¹⁸ Para o acolhimento da possibilidade do erro e do insucesso na pedagogia composicional, ver Alessandrini (2022).

¹⁹ Infelizmente, este outro mito ainda sobrevive no Brasil; ver por ex. o artigo de Menezes (2020), vigorosamente refutado por Teles (2020). Na literatura em inglês, uma afirmação similar (“Composition cannot be taught *per se*”) é tratada como um equívoco desde pelo menos 1986 (ver CARBON, 1986, p. 2). Lupton & Bruce (2010) observam que a pergunta (“Can composition be taught?”) sequer é colocada na literatura sobre composição nas escolas, mas apenas na literatura sobre composição no ensino superior. E Beineke (2008) observa inclusive uma ampliação das pesquisas sobre composição no ensino de música.

²⁰ Barrett (2006), Lupton & Bruce (2010) e Randles & Sullivan (2013) detectam um crescimento da importância da composição em aulas de música do ensino básico no contexto anglófono desde a década de 1990. Lupton & Bruce (op. cit.) observam que a literatura com estudos de caso sobre composição no ensino básico é significativamente mais numerosa do que a no ensino superior – e utilizam-se daquela para um estudo nesta (estratégia que este ensaio também adota ocasionalmente). Randles & Sullivan (op. cit.) afirmam, ademais, que tanto educadores musicais têm a aprender com compositores a respeito de ensinar composição, quanto compositores com as estratégias da Educação Musical.

positivos da presença da composição musical em instituições brasileiras (tais como na UFBA e UFPB²¹), conforme relatos de seus respectivos compositores/professores, como Paulo Costa Lima²² e Liduíno Pitombeira.²³

Com base nos conhecimentos supracitados, me parece absolutamente seguro afirmar que seja possível: 1) ensinar (orientar, guiar) alguém a fazer (a sua própria) música; 2) fazê-lo sem que sua música se pareça necessariamente com a de quem está ensinando; e constato que: 3) os/as alunos/as aprendem e avançam muito, dentro de seus próprios interesses e metas estéticas.

No modelo de didática composicional que proponho neste ensaio – que é o que pratico e cujas diretrizes resumo a seguir –, a pergunta inicial e fundamental dirigida a cada aluno(a) deve ser, portanto: “O que você deseja compor?”²⁴

A qual é seguida da seguinte segunda pergunta (reiterada ao longo do processo composicional e ao longo do curso): “Você está satisfeito/a?” (Isto é: com o que fez e alcançou até agora.)

Se o objetivo da primeira pergunta é conectar o/a aluno/a com sua Vontade enquanto sujeito musical, lembrando-o/a de que ele/a é o centro e a razão de ser de qualquer pedagogia (e processo) composicional, a segunda pergunta tem apenas a função de reconectá-lo/a a cada nova etapa, sendo apenas uma reedição variada da primeira pergunta. Com a única diferença que a segunda pergunta também coloca em perspectiva o que foi alcançado a cada etapa e no todo, como uma tomada de consciência da experiência e êxito acumulados e funcionando como motivação pra seguir adiante.

Neste contexto de didática composicional, portanto, o/a professor/a de composição musical não se coloca mais como fonte de um método bancário (FREIRE, 1987 [1970]), numa aula conteudista, mas como colega sênior, conselheiro/a, disponível permanentemente pro diálogo – uma espécie de “GPS” (no máximo) que guiará cada aluno/a na direção que ele/a mesmo/a estabeleceu pra sua música/estética/projeto.²⁵

²¹ Ver, por ex., Pinheiro e Onofre (2006).

²² Ver, por ex., Lima, P. (2012), além da bibliografia de fora da UFBA que se formou a respeito das diversas gerações de compositores da Bahia (ex.: PITOMBEIRA, 2019).

²³ Por ex., em Pitombeira (2015).

²⁴ Embora não esteja no foco deste ensaio (por limitações de espaço), observo que, já no séc. XIX, o pensamento educacional libertário de Max Stirner (1806-1856) submetia o Saber à Vontade (do/a aluno/a). Stirner criticava a “submissão do indivíduo escolarizado, sem possibilidade de autonomia”. É justamente contra essa submissão e essa falta de autonomia inerentes a muitas didáticas que num curso de Composição minha primeira pergunta ao/a aluno/a é “o que você deseja (compor)?”, como um convite a que a sua vontade dirija o processo composicional desde o início e que todo o processo educacional seja centrado em suas metas e interesses. Para mais sobre Stirner, ver Gallo (2012, p. 172, 179).

²⁵ Lupton & Bruce (2010) caracterizam o papel do professor de forma análoga, no (“tema” de) modelo pedagógico composicional que intitulam de “Exploring ideas” (“Explorando ideias”) – e o qualificam como centrado-no-aluno

Não há, portanto, nesta didática composicional um conteúdo linear, padronizado e determinado igualmente para todos/as. O conteúdo é o próprio projeto composicional de cada aluno/a e os problemas musicais dele derivados. Qualquer conteúdo externo (bibliografia, repertório) só emerge em função das demandas específicas de cada projeto e o/a aluno/a é motivado a acessar este conteúdo externo de forma independente, na biblioteca ou em casa. Este é o caminho inevitável de uma didática centrada-no-aluno (LUPTON e BRUCE, 2010). Na prática, o/a professor/a proporcionará o espaço adequado para que cada aluno/a possa seguir seu percurso potencialmente único – sempre em função das demandas específicas à sua música. Isto se justifica, ademais, na medida em que, num contexto de era do conhecimento infinito, não é mais possível “saber tudo” (especialmente em apenas 4 ou 5 anos, o tempo de uma graduação) e o objetivo mais fundamental da educação deve ser então o de estimular autonomia e competência de estudos e atuação.

E para os que se perguntam “mas e o conteúdo, onde fica?”, responde-se com todo o resto da grade de disciplinas de um curso de Música, que é acachapantemente conteudista. Chega-se, assim, no todo (a partir da adoção de um modelo processual, em vez de conteudista, para a disciplina de Composição), a uma pedagogia mista entre baseada em conteúdos e baseada em projetos e problemas (cf. ARAÚJO e SASTRE, 2009) para a grade de um curso superior em composição musical.

Retornando, então, ao objetivo principal desta seção 2.2, a diretriz fundamental (condição *sine qua non*) que este ensaio sugere para a atualização de didáticas composicionais, hoje, é a restauração do *sujeito musical* em sua potência e plenitude, o que é sintetizado em seu título através da afirmação categórica:

“ *Você é o sujeito da Música!* ”

Esta restauração do sujeito musical deve ser a base, a condição primordial para a atualização de qualquer didática para a composição musical que se queira minimamente inclusiva e potencialmente diversa.

Em primeiro lugar, porque não há composição sem sujeito (mesmo nos casos mais extremos da utilização do acaso em composição musical, ainda há um sujeito que decide por este acaso).

Em segundo lugar, porque já que a existência de um sujeito é uma pré-condição para a Composição, então o modelo de educação instrucionista, reprodutora de modelos prévios e

(“student-centered”). Para uma ampla defesa do modelo pedagógico centrado-no-aluno e especialmente em aulas de Composição, ver Bautista et al. (2018). Para uma defesa mais geral da aprendizagem focada em projetos e problemas, também fortemente centrada-no-aluno, ver a coletânea de Araújo e Sastre (2009), que é um dos alicerces das diretrizes didáticas aqui propostas.

(quase) automáticos, não serve ao propósito de uma didática composicional, pois ignora a existência de um sujeito e de conhecimentos (musicais) dinâmicos.

É neste sentido que Caesar (2012) afirma que “nosso papel pedagógico não pode mais ser o de empurrar materiais cabeças adentro, mas estimular processos de busca, mesmo que não sejamos versados nas matérias que querem aprender” (p. 256) e Demo (2011) fornece uma crítica ainda mais geral quando diz que:

A escola reprodutiva considera conhecimento processo linear. Por isso, aposta em sua simples transmissão. O professor fala, o aluno escuta, toma nota e devolve na prova. Chega-se no máximo ao domínio reprodutivo de conteúdos. (...) [O] discurso pedagógico é profundamente autoritário. Diante dele o aluno não tem outra chance que não seja a de submissão (...). A aula reprodutiva é basicamente jogo de poder de cima para baixo, no contexto da definição weberiana de obediência. Conhecimento é tratado como mercadoria que se adquire ('aquisição de conhecimento' continua expressão corriqueira), é repassado por meio de processos instrucionistas ostensivos, (...), tornando-se o diploma o reconhecimento oficial de que o alunou assimilou a carga curricular prevista. Ao final, não sabe manejar conhecimento com mão própria, não sabe pensar, não sabe inovar seu próprio conhecimento. Foi treinado para 'porta-voz', literalmente.” (p. 124-125).

E como parte concomitante do processo didático-composicional desencadeado pela afirmação categórica “Você é o sujeito da Música!”, é preciso reconhecer que a restauração deste sujeito musical é também um projeto coletivo, que deve incluir sua comunidade e sua ancestralidade, em um processo consciente acerca de epistemicídios²⁶ passados (CARNEIRO, 2005), radicalmente inclusivo e decolonial (ALESSANDRINI, 2022), e que exige, portanto, a adoção urgente de saberes originários²⁷ (ÑOMOANDYJA, 2021; KRENAK, 2022) e afrocêntricos²⁸ (NASCIMENTO, 2009) no campo da composição musical brasileira, em vez de exclusivamente eurocêntricos.²⁹

A esta altura da presente seção, então, o referencial teórico se indigeniza, africaniza e afro-brasileiriza, na medida em que parte do pragmatismo de Dewey e Teixeira, e das didáticas composicionais potencialmente centradas no/a aluno/a dos europeus Koellreutter e Guest, e

²⁶ A filósofa e pedagoga Sueli Carneiro (1950 -) demonstra em sua tese de doutorado (de 2005) como a educação formal pode operar no sentido contrário ao da didática proposta neste ensaio, isto é, promovendo a negação do sujeito (negro), com graves consequências para sua autonomia, autoestima e capacidade cognitiva (ver p. 283, 303, 304, 320). Seus relatos e reflexões impactantes serviram de inspiração para as diretrizes didáticas aqui propostas, em direção à restauração do sujeito musical.

²⁷ Queiroz, H. (2023, p. 84), em um contexto pedagógico decolonial inspirado nos povos originários, atribui também a eles a capacidade de escutar ao Outro e dar-lhe voz e vez.

²⁸ No caso específico da imensa contribuição da música africana, qualquer didática em composição musical deve-se basear também na significativa literatura a respeito (como AROM, 1991, e KUBIK, 2010a, 2010b e 2013).

²⁹ O aspecto legal da inclusão de saberes originários e afro-brasileiros nos currículos (via leis 10.639/2003 e 11.645/2008) não deveria substituir a consciência – individual e coletiva – da necessidade urgente desta inclusão (CARINE, 2023, p. 135). Em tese, a lei só diz respeito à educação básica e às respectivas licenciaturas do ensino superior, mas, não vejo motivos para que não gere efeitos positivos de inclusividade também nos bacharelados em composição musical, por exemplo.

se volta para as referências da pedagogia indígena em Krenak (2022), para as autoras afrocêntricas brasileiras (CARNEIRO, 2005; RIBEIRO, D., 2019; CARINE, 2023) e para o conceito de Ubuntu, dos povos bantus da África (CARINE, op. cit., p. 93).

Afirmo isto em relação ao Ubuntu sobretudo (que é frequentemente sintetizado como uma espécie de humanismo africano) porque, nele, o Outro assume um lugar de suma importância na constituição do eu e, ao afirmar "Você é o sujeito da Música!", o/a professor/a de Composição trabalha justamente em favor da restauração do sujeito musical do seu "Outro", do/a aluno/a, em busca de um equilíbrio de forças entre ambos/as e também em favor da coletividade.

O uso do conceito de Ubuntu (como afirmação de si, do Outro e da coletividade) em Música já possui um histórico de pelo menos um quarto de século, haja vista a aliança entre Ubuntu e Educação Musical no caso mais geral da ISME - International Society for Music Education, desde pelo menos 1999 (MCCARTHY, 1999), além de sua importância em projetos pedagógicos musicais como o de Niekerk e Typpo (2012). Ubuntu também já foi usado como ferramenta de decolonialidade em outros contextos (MOYO, 2016; NAUDE, 2019).³⁰

Finalmente, aproveitando-me da mudança de foco do sujeito musical para sua coletividade no final desta seção (2.2), sob a inspiração de saberes originários e afrocêntricos, gostaria de defender o modelo das aulas coletivas para cursos de composição musical (conforme o são na UFBA, na USP, na UniRio, na UFJF e [parcialmente] na UFSM e Unicamp). Pois, se, por um lado, este ensaio defende a restauração do sujeito musical, por outro, isto não pode acontecer sem a defesa e desenvolvimento de sua respectiva comunidade. Se, por um lado, os projetos composicionais são frequentemente individuais (e estamos inseridos em uma sociedade e instituições que avaliam individualmente e promovem a competição entre pares), o legado de um curso em composição musical não deve ser apenas o da formação individual (em aulas individuais³¹), mas também o da constituição de uma coletividade (via aulas coletivas).

³⁰ Para mais sobre a etimologia, significados e usos de "Ubuntu", ver Hoffart (2017) e Mangena (2016 [obs.: a data de publicação deste verbete não consta da publicação original, tendo sido obtida através de comunicação pessoal com o colega/autor, da *University of Zimbabwe*]). Estes autores relatam uma certa divergência (não resolvida) no meio da intelectualidade africana, quanto a se no significado do termo "Ubuntu" a comunidade prevalece sobre o indivíduo, ou se ambos se equiparam. Tal divergência me parece análoga à tensão entre individualidade e coletividade presente nas aulas coletivas de composição musical – e que se tenta resolver a partir de diferentes estratégias pedagógicas nos cursos das universidades públicas brasileiras (ver último parágrafo desta seção 2.2). No caso dos povos originários, Krenak (2022) é mais taxativo ao dizer que "As crianças indígenas não são educadas, mas orientadas. Não aprendem a ser vencedoras, pois para uns vencerem outros precisam perder. (...) Têm o exemplo de uma vida em que o indivíduo conta menos que o coletivo" (p. 117-118).

³¹ Barrett (2006) chama o modelo de aulas individuais de composição de "eminence model" (numa tradução livre: "modelo eminência"). O termo *eminência*, do Latim *eminentia*, originalmente significava "elevação, saliência, relevo" e "consolidou-se para indicar auxiliar de autoridades, civis e militares" mas também como "tratamento

As aulas coletivas têm sobre as individuais as vantagens de: a) fornecer um feedback permanente dos/as colegas compositoræs ao longo do semestre letivo (e não apenas num concerto ao fim do mesmo), b) possibilitar aos/às alunos/as acompanhar e aprender com os erros e acertos dos/as colegas compositoræs ao longo do processo composicional de cada obra (e não apenas em relação a seu resultado final), e c) constituir comunidades de compositoræs (em vez de formar apenas indivíduos isolados, atomizados), comunidades que tenham maior poder de influência na sociedade do que o mero indivíduo e que atuem de forma independente, para além da eterna necessidade de iniciativa de um/a mentor(a)/professor(a).

Como última observação, sublinho um desafio subsidiário da aula coletiva de composição, que é o de como atender às individualidades ao mesmo tempo em que se dirigindo a todos/as simultaneamente em sala de aula. Os cursos da UFPB, UFSM e Unicamp, por exemplo, solucionam-no oferecendo tanto aulas coletivas quanto individuais (por vezes chamadas de "tutorias") de composição (cf. COSTA, 2024; RIOS FILHO, 2024; GARCIA, 2024). Enquanto que a UFBA, a USP, a UniRio e a UFJF (cf. BERTISSOLO, 2024; ESPINHEIRA, 2024; FERRAZ, 2024; LIMA, 2024; LUCAS, 2024; FORTES, 2024), por outro lado, oferecem apenas aulas coletivas e adotam estratégias diversas segundo o/a docente a cargo das aulas, as quais podem incluir: (a) compor coletivamente com a imagem da partitura projetada sobre uma parede, e/ou (b) dirigir-se a cada aluno/a segundo seu projeto composicional individual mas com todos/as os/as presentes em sala de aula tendo acesso direto a estas orientações personalizadas, e/ou (c) adotar exercícios coletivos (explorando problemas composicionais gerais), e/ou (d) mesclar alunos/as de diferentes períodos (e até de diferentes cursos) em sala de aula.

Wiggins (2007) demonstra que o processo pelo qual compositoræs geram ideias musicais não é o mesmo, fornecendo exemplos contrastantes de Mozart (1756-1791) a Eric Clapton (1945 -), o que aponta, no caso das aulas coletivas, para a necessidade de um modelo pedagógico composicional que permita e estimule que processos e soluções individuais emergjam na coletividade.³²

Uma coletividade (autocrítica): “somos todos burgueses”

A frase acima é do poeta Vinícius de Moraes (1903-1980). No contexto específico da Bossa Nova (apud CHEDIAK, 1994, p. 15). Mas, poderia perfeitamente ser aplicada à composição

devido aos bispos” (SILVA, D., 2009, p. 357). Encontrei-o por ex. utilizado com o sentido de “oficial civil ilustre” ca. 365-535 DC (cf. MATHISEN 2001, p. 211-212). Não há em Barrett (2006), entretanto, nenhuma conotação crítica.
³² Para um exemplo de estudo empírico em aulas coletivas de Composição no ensino superior, ver Lupton & Bruce (2010). Para uma revisão de estudos que discutem a dialética individualidade-coletividade no ensino de composição na educação básica, ver Beineke (2008). Para uma visão mais geral sobre individualidade e coletividade no contexto educacional, à luz da Filosofia do final do séc. XX, ver Gallo (2012, p. 181-182).

musical brasileira dita “de arte” (ou “erudita”) na atualidade, em suas várias vertentes/denominações: Música Nova, música contemporânea, música experimental, arte sonora etc.

Meu ponto é: a maioria esmagadora dos/as integrantes desta comunidade (espalhada) vem de famílias razoavelmente abastadas, de “classe média (alta)”. Seus/suas mais bem-sucedidos/as representantes contaram com suas famílias, ou cônjuges, para mantê-los/as nos centros mais promissores de música contemporânea do mundo (Paris, Berlim, Nova Iorque) por tempo suficiente para se estabelecerem como compositoræs, íntimos dos mais importantes *ensembles* e orquestras do mundo. Não conheço exceções.

Neste sentido, o Brasil composicional de hoje (2024) ainda se parece com o Brasil de Carlos Gomes (1836-1896). Isto é, o que se propõe aos/às jovens compositoræs, o projeto de carreira que se lhes propõe subliminar ou explicitamente, é que eles/as partam do Brasil o mais rápido possível após seu nascimento, que adquiram formação no exterior, que produzam no exterior e que se estabeleçam definitivamente no exterior – após o que, eles/as estarão aptos a se portarem como “(re)colonizadores/as” (de seu próprio país de origem, isto é, o Brasil) quando àqui se dirigirem ou dirigirem a palavra. Isto é fruto de uma cultura ainda estruturalmente colonizada, que só legitima a metrópole, “o que vem de fora”. O que se oferece, portanto, como plano “de carreira” único para o “oprimido” é tornar-se “opressor”. Fanon (2005 [1961]) permanece pertinente e atual para uma análise desta dinâmica profissional, cultural – e psíquica.

Do ponto de vista étnico/racial, enfatizado na presente publicação, é visível que esta comunidade (de compositoræs “eruditos/as” – e artistas sonoros/as [o epíteto usado não muda a situação]) é exclusivamente branca. Não há negros. E nisto, a composição musical erudita brasileira se revela como um dos setores mais estruturalmente racistas, mais racialmente reacionários, da sociedade brasileira³³ – mesmo se sua principal “patrona”, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), fosse considerada “mestiça” à época (e hoje,

³³ O/a leitor/a pode estar legitimamente se perguntando: como, então, a Composição Musical “erudita” (esta área que esteve historicamente associada ao colonialismo e à colonialidade, ao eurocentrismo e ao racismo estrutural) pode ser um veículo eficaz e inclusivo de restauração de um sujeito musical (em sua diversidade étnico-racial, estética etc.)? A resposta é justamente a reversão de valores proposta ao longo deste ensaio, a qual se inicia com uma radicalização do próprio sentido de “composição musical” (descrita nos itens 2.2 e 2.4), que passa a partir de um solo (*tabula rasa*) de liberdade total, onde “composição musical” significa literalmente “fazer música” – qualquer fazer e qualquer música. Isto não implica uma suspensão do senso crítico ou um relativismo estéril (pois um multiculturalismo vigoroso e interessante não será acrítico, mas tampouco estabelecerá como única meta a suposta evolução a uma perfeição inescapavelmente eurocêntrica), mas apenas restabelece um ponto de partida de liberdade total potencial, que é necessário à Arte. O/a professor/a de Composição estará apenas lembrando ao/à aluno/a que ele/a é livre (pelo menos artisticamente falando). “E agora? O que você vai fazer com essa liberdade?” é obviamente a pergunta que se segue – e de resposta potencialmente bem mais trabalhosa.

provavelmente, “parda”).³⁴ Ao atribuir o adjetivo “reacionário” a esta comunidade, quero dizer: “ainda hoje atrelada aos valores do Brasil colonial e escravagista”³⁵, no que as autoras que defendem uma educação antirracista qualificariam como “privilégios da branquitude” (RIBEIRO, D., 2019; CARINE, 2023). Uma inclusividade étnico/racial de fato na comunidade da música erudita brasileira ainda está por se fazer.³⁶

Por outro lado, detecto uma dificuldade, claramente registrada em literatura acadêmica, desta mesma comunidade (do meio composicional erudito brasileiro [aí incluídos os/as que se denominam esporadicamente como “artistas sonoros/as”]) em se reconhecer como “burguesa”, “elite”, ou ao menos “privilegiada”. Em seu discurso, eles e elas optam por termos como *underground*, “periferia”, “margem/marginal”, para se descreverem, mesmo que estejam confortavelmente instalados nas universidades mais ricas do país, nos bairros mais abastados do Rio e São Paulo, ou nas metrópoles estrangeiras.

Longe de ter a ambição de censurar a autoimagem alheia, creio útil deixar observado apenas que me parece uma apropriação indébita que colegas de “classe média (alta)” se apropriem de um discurso de “periferia” (deste “lugar de fala”) se não pertencem a ela, pelo menos no contexto brasileiro.

Todavia, é de se observar também, em sua defesa (parcial), que falar da música erudita como “superior” (economicamente, por exemplo) à música Pop, da indústria cultural, não faz mais sentido, há já muito tempo, no caso brasileiro. É risível ver um astro Pop miliardário ser descrito (até em artigo de periódico) como “vítima do sistema” enquanto intérpretes e

³⁴ Para uma discussão acerca da etnia/raça de Chiquinha Gonzaga, ver por ex. o debate em Primeiros Negros (2013).

³⁵ As consequências deste reacionarismo, deste racismo estrutural, não se limitam ao âmbito sócio-político-econômico, mas se estendem também ao plano estético: tendo o Brasil herdado a complexidade das polirritmias africanas (frequentemente expressadas na música popular brasileira), seria de se esperar que os grupos de câmara e orquestras brasileiros fossem não apenas fluentes mas absolutamente virtuosos em polirritmia e precisão rítmica, mas infelizmente não é o caso: “eles não sabem sambar!”, atrelados que estão seja a um repertório da Europa pré-séc. XX (de rítmica “rígida”) seja aos ritmos majoritariamente lisos e estriados das músicas moderna e contemporânea européias. Em outros casos, grupos eruditos brasileiros se assemelham a certa parcela da música européia moderna e contemporânea no rechaço de fundo racista ao ritmo de pulsações – sendo que a explicitação de um pulso subjacente compartilhado é precisamente a tecnologia tradicional de muitas músicas africanas para lidar com a dificuldade (universal, humana) de se tocar música rítmicamente complexa de forma precisa em conjunto (ver KUBIK 2013). Para mais sobre o perfil colonialista da música acadêmica no Brasil, ver Queiroz, L. (2019). O aspecto colonialista da música erudita contemporânea obviamente não é exclusividade do Brasil, estando espalhado pela América Latina, como atestam fontes como Herrera (2022).

³⁶ A inclusividade do negro se revela ainda precária também mais amplamente, no meio universitário brasileiro como um todo. O Censo demográfico de 2010 demonstrava que o estrato social de menor porcentagem com ensino superior completo no Brasil era o de Homens Negros, com 4,55% (e 10,3% em 2022), enquanto que o de maior porcentagem era o de Mulheres Brancas, com 17,7% (e 29% em 2022) (Fonte: IBGE 2010 e 2024). O celebrado sucesso já obtido pela inclusividade feminina (se considerada no total, sem contar o perfil étnico/racial) também alcançou o topo da formação acadêmica: elas representam 54,2% das matrículas em pós-graduações *stricto sensu* e detêm 58% das bolsas, além de somarem 51% dos doutorados obtidos entre 1996 e 2014 e de serem 45,5% do corpo docente do ensino superior (RIBEIRO, F., 2023). Por outro lado, embora eu não tenha encontrado dados oficiais em relação à presença feminina na Composição Musical brasileira especificamente, a observação empírica indica que esta ainda não é uma área predominantemente feminina, ao contrário de áreas como o Canto ou a Licenciatura.

compositoræs da música erudita (assalariados/as, quando muito) são tachados de “opressores/as”, ganhando uma ínfima fração dos dividendos *Pop*. Esta parte do discurso, e da literatura acadêmica, precisa ser urgentemente revista, já que estamos diante de um paradoxo raramente descrito: se a música popular é potencialmente mais inclusiva em suas linguagens (quando comparada ao cânone clássico eurocêntrico) e nisso ela estaria mais próxima da figura do “oprimido”, por outro lado, quando inserida no milionário esquema da indústria cultural, a música popular assume o papel de elite econômica e, portanto, fica mais próxima do arquétipo do “opressor”.

Uma língua: por uma reforma da linguagem verbal para a Composição Musical

Como a linguagem verbal não dá conta do que é necessário para uma discussão musicalmente profunda em Composição Musical, registro a necessidade da progressiva reforma da linguagem verbal atual em direção a uma linguagem verbal expandida, provavelmente um misto de linguagem verbal e não-verbal (sonora/emotiva/afetiva).

Os primeiros passos desta reforma devem incluir: (a) a hifenização (semântica) e apostrofização (sonora ou sonoro-semântica) de vocábulos atuais com vistas a gerar um novo léxico útil à composição musical, (b) questões de flexão de número e gênero que reflitam aspectos de inclusividade e multiculturalismo, (c) questões de ressignificação de vocábulos preexistentes e, finalmente, (d) questões de forma/formatos adotados por escritos sobre composição musical.

No caso da hifenização, por exemplo, as palavras “teoria” e “prática” podem vir juntas, hifenizadas (teoria-prática ou prática-teoria), refletindo tanto a natureza teórico-prática da composição musical quanto uma atualização necessária de nossa área em relação à Filosofia recente (CARNEIRO, 2005, p. 8). E note que os vocábulos “pensar” e “fazer” são separados nesta língua, mas não necessariamente em Música. E dizer “pensar e fazer” (com conectivo) não resolve o problema, de modo que será necessário começar a fundir duplas de palavras como estas, através de hífen primeiramente (e, quem sabe depois, retirando-os). Escreveremos “pensar-fazer”, então, para ilustrar que no processo composicional o que podemos ter não são necessariamente 2 etapas separadas, mas um pensamento que faz e uma ação que pensa em simultaneidade, ou quase.

Nesta mesma genealogia lexical, mas usando a técnica da apostrofização, diremos “pens'ativo”, como alguém que pensa e age (em vez do antigo “pensativo”: inerte, inerme).

Expandindo ainda mais essa genealogia, e de volta à hifenização, poderemos dizer “ouvir-sentir-pensar-fazer” (em qualquer ordem) como uma definição provisória de Composição Musical, cuja complexidade demanda definições necessariamente plurais, “multitermo”.³⁷

E o apóstrofo também servirá não apenas para o exemplo supracitado (“pens'ativo”), de união sonoro-semântica, mas também para uniões meramente sonoras: escrever como se fala, escrever como se notam sons, como s'escreve música, trazer a fala pra'scrita. Como a concretização de que a oralidade não deve servir apenas como mote-fetiche de projeto de pesquisa de Humanidades e Artes, mas também como prática-teoria acadêmica. O sujeito musical como sujeito de uma oralidade, de uma fala-escrita, de uma oralidade-som-escrita-musical. Enfim: oralidade não apenas como objeto (de pesquisa), mas como sujeito (musical, acadêmico).

No caso da flexão de número, uma linguagem verbal que se pretenda inclusiva e multicultural obviamente deverá operar muito mais no plural do que no singular. Diremos, por exemplo, “músicas, teorias, escutas, técnicas, corpos”, em vez de “música, teoria, escuta, técnica, corpo”.

No caso da flexão de gênero, embora uma investigação dedicada à inclusividade de gênero na linguagem esteja além do alcance deste ensaio, é evidente que a linguagem verbal usada para a composição musical deverá refletir também esta inclusividade, tomando partido em debates recentes (ALTINO, 2023). Mas... de que forma? Seguiremos usando o gênero masculino como forma neutra (conforme a antiga norma): “alunos, professores, compositores”? Usaremos a barra diagonal para nos referirmos simultaneamente ao masculino e feminino: “alunos/as, professores/as, compositores/as”? Ou usaremos parênteses (que podem sugerir uma certa hierarquia): “alunos(as), professores(as), compositores(as)”? Colocaremos a terminação feminina antes da masculina: “alunas(os), professoras(es), compositoras(es)”? Usaremos o “x” ou o “e”, eliminando qualquer traço de gênero na língua portuguesa, como em “alunxs, alunes”? Ou criaremos novos vocábulos híbridos de masculino-feminino (a partir de caracteres como “@” e ligaduras como “æ”): “alun@s, professoræs, compositoræs”?³⁸

³⁷ Para outras definições “multitermo” do processo criativo na composição musical, ver por ex. Carbon (1986, p. 113), que o define como “thinking, feeling, sensation, intuition” (isto é, pensamento, sentimento, sensação, intuição) e o desmembra em cada um de seus elementos constituintes para fins didáticos.

³⁸ Ao longo deste ensaio, em relação à flexão de gênero, adotei a barra diagonal (como em “alunos/as”) e a ligadura “æ” (como em “compositoræs”) para me referir simultaneamente a masculino e feminino. Esta é apenas uma solução provisória (para um debate em andamento), a qual apresenta uma vantagem de acessibilidade se comparada ao uso do “x” ou da “@”, mas sem a neutralidade do “e” e do “x”. Imagino que a inclusividade que adotei neste ensaio resulte em menor legibilidade para certos/as leitores/as – mas, parece um preço inevitável a se pagar pela inclusividade linguística. Nos casos em que cito autores/as, os/as parafraseio, ou me refiro a suas experiências particulares, mantenho o gênero conforme o original. Ademais, uso apenas um gênero quando pertinente ao contexto (por exemplo, quando todas as pessoas referidas forem de um só gênero). Para uma revisão

No plano semântico, é preciso entender que uma tal nova língua pertence a seus/suas falantes (incluindo, e principalmente, seus significados). Assim sendo, palavras e termos herdados como “Música” e “Composição Musical” têm o significado que melhor aprouver a seus falantes (aproveitando-se do fato de que são significantes sem *copyright*, que podem ser reinventados à vontade). Se já não era o caso antes (nas culturas de onde herdamos esses termos), então que o seja a partir de agora: “Música” pertence a todos/as; e “Composição Musical” significa tão simplesmente “fazer música”. Qualquer música. A música que se queira. São termos radicalmente inclusivos e coletivos.³⁹ Ou passaram a ser.

Finalmente, em paralelo às sugestões sonoro-semânticas acima propostas para uma linguagem verbal dedicada à Composição Musical, deve-se desenvolver também uma reforma (“macro”) em relação às formas/formatos usados pra se falar de Composição Musical. Isto é, os documentos escritos para nossa área (notas de programa, artigos, dissertações, teses) devem assumir uma existência também literária e serem avaliados como objetos literários, em vez de apenas protocolares, institucionais, burocráticos, normatizados – possibilitando um campo de escrita-ação para além do insípido “paper científico”, imposto ou autoimposto em meio acadêmico. Não é que a Música antagonize a Ciência, ela na verdade a inclui e acolhe, em seu guarda-chuva que tende ao infinito.

De como traumas com agentes da música (do passado) levaram colegas a uma postura de franca negação em relação à Música

Empatia (“compaixão” talvez fosse uma palavra melhor aqui, porque menos gasta) com nossos/as colegas é algo inegociável. Mas isto não corresponde a perpetuar o trauma, ou suas circunstâncias, pois passaria a ser uma vitória do trauma, uma defesa do trauma (em vez de uma defesa do ser humano anteriormente traumatizado e a desejada superação, no presente, das circunstâncias desfavoráveis que o levaram ao trauma).

O trauma perpetuado deve dar lugar à sua superação, transcendência. O *loop*, de repetição literal, mecânica, automática, círculo vicioso, deve dar lugar a um *groove* (no sentido de ritmo que se altera aos poucos, e pelas mãos do humano).

Neste sentido, muitos/as colegas de nossa geração recusaram a Música (mesmo que, paradoxalmente, ocupando posições em Departamentos de Música, por exemplo) e o fizeram

de estudos sobre inclusividade na escrita verbal (incluindo estudos que comparam as estratégias de “neutralização” e “re-feminização”), ver Spinelli et al. (2023).

³⁹ Wiggins (2007) demonstra, com base em estudos empíricos com crianças, que compor (gerar material musical original) “é algo que todos fazem” (p. 457), o que revela na composição musical um caráter originalmente inclusivo e democrático, a despeito de qualquer afetação posterior que associem à atividade.

por conta de relações traumáticas de seu passado com instituições e/ou professores de música (em conservatórios, escolas de bairro, comitês de seleção e panelocracias coronelistas de toda espécie e lugar).

Neste ponto, cabe uma crítica (fraterna e construtiva) pontual: a Música não pode levar a culpa pelos erros antigos de um agente frustrado, mesmo que este agente se apresentasse como legítimo representante “da música”, como “autoridade”. Ou seja, um mau professor (frustrado, antimusical, que odeia seu instrumento, seu corpo e a música a que foi submetido dentro de um repertório carrasco, colonialista e colonizado, que produz tendinites em seus alunos) não tem o poder de cancelar a Música. A Música não pode ser destruída (universalmente) a partir de uma experiência (pontual) equivocada. Isto seria jogar fora o bebê junto com a água suja.

Assim sendo, reforçamos o compromisso de compaixão com o traumatizado, ao mesmo tempo em que rechaçando sua eventual atitude (destrutiva, nihilista, de perpetuação do trauma) de declarar um suposto “fim da Música”⁴⁰ ou a “morte da Composição Musical”.

Chega a ser caricatural (a atitude), mas infelizmente é uma postura que reverberou no meio musical universitário brasileiro nas últimas décadas: ocupar cargos em Departamentos de Música ao mesmo tempo em que declarando o fim da Música e/ou da Composição. Um discurso que serviu como luva à sabotagem da atividade musical no meio universitário brasileiro, como atestam fontes como Dourado (2013).

Tal trauma tem um impacto evidente na linguagem verbal empregada por muitos/as colegas, que demonstram uma sensibilidade particular em usar termos antigos, coletivos e/ou bem disseminados, como “Música” e “composição musical”, refugiando-se em termos de grife e privativos, como “*Sound Art/Arte Sonora*” – mesmo que tais termos não estejam desvinculados da Música na literatura especializada⁴¹.

⁴⁰ É claro que esta atitude não é inédita, já que a lista de personalidades históricas que decretaram o “fim da música” (ou do que *para eles* era “a música”, por exemplo: “instrumental”, “erudita”, “tonal”) é extensa, incluindo Schenker (1868-1935) por conta do cromatismo de Schoenberg (1874-1951) em 1910 (apud GUR, 2011), Edward T. Cone (1917-2004) em relação à adesão de músicos às ideias e práticas de John Cage (1912-1992) em 1967 (apud TARUSKIN, 2006, p. 161), Gilberto Mendes (1922-2016) profetizando o “fim da música erudita” (apud SOUZA, 2011) e a dupla Damiano Cozzella (1929-2018) e Rogério Duprat (1932-2006) “por causa da contradição entre público e produção” (apud SOARES, 2006, p. 41). Juntam-se a esta lista, mais recentemente, as gravadoras brasileiras, as quais atribuíram o iminente “fim da música brasileira” à pirataria do início do séc. XXI (CRESCITELLI e LAIZO, 2007, p. 6) e o filósofo Wladimir Safatle, que culpou o sertanejo universitário e o funk carioca por um suposto “fim da música” (SAFATLE, 2015) – no que foi minuciosamente refutado por Facina et al. (2016). Para outros exemplos de “fim da música”, ver Silveira (2017) e Accornero (2022).

⁴¹ Como quando a literatura sobre *Sound Art/Arte Sonora* supõe que o que se está fazendo é simplesmente (algum tipo de) música: por ex., em Solomos (2013), Sérgio Freire na apresentação ao livro de Iazzetta (2009), e Landy (2007).

Caesar (2012), por exemplo, critica a *Sound Art*⁴² por “fetichizar o som” (p. 247), o que serve muito bem à ultramercantilização sonora, comodificando não apenas a música, mas também qualquer som, cru ou cozido, disponível para pronta entrega, *delivery*, a um novo mercado ávido por acolhê-lo: museus, galerias e espaços das artes visuais, os quais se vêem livres de ter de lidar com reivindicações de músicos e músicas, sindicatos, associações coletoras de direitos autorais, *métiers* e formações. Tudo em nome de uma Uberização também do universo sonoro: vai ficar mais barato.

Complementarmente à visão de Caesar, o presente ensaio reinterpreta de forma crítica os gritos, as caras e caretas da *Sound Art* como uma espécie de exorcização de traumas gerados seja por uma (de)formação musical do passado (conforme descrito nos parágrafos anteriores desta seção) seja pela posição de subalternidade da Música em relação a outras áreas, financeira ou academicamente mais fortes (cf. ilustrado no diagrama da Fig. 1 da seção de Introdução e desenvolvido mais amplamente nas seções 2.7 e 2.8 deste ensaio).

Num outro exemplo em voga, substituir “composição” por “criação”⁴³ não resolve os desafios de se fazer/compor som/música, mas se parece mais com um escapismo – e/ou uma estratégia de marketing bem ao gosto da neomania.

E como, segundo o senso-comum, “quem desdenha quer comprar”, os/as mesmos/as anunciadores/as desses novos significantes e da “morte” da Música e da composição musical paradoxalmente se apressam a colocar-se simplesmente como compositoræs em qualquer oportunidade mínima ou máxima que se apresentar (publicação, congresso, festival, álbum...). Ironicamente, nos sentimos diante de uma mera estratégia de sobrevivência (coberta de muito discurso “científico”): fingir-se de morto para logo em seguida ocupar o nicho (musical, acadêmico) que se finge desprezar.

⁴² Para outras críticas à *Sound Art/Arte Sonora*, ver por ex. Neuhaus (2000) e Scott-Cumming (2017). Claro que uma crítica da crítica poderia atribuir esta frustração de músicos em relação à Arte Sonora não apenas a uma questão de fundo estético, mas muito mais (ou inteiramente) à perda de poder, ao fim do monopólio sobre o som, de que os músicos dispunham até há pouco. De toda forma, depois da emancipação total do som musical ocorrida ao longo do século XX (através de personagens como Russolo, Varèse, Schaeffer, Cage e Ferrari), “som musical” e “som” se tornaram sinônimos, não havendo mais necessidade de segregação em um espaço exclusivo para sons supostamente “não-musicais”. A Música ocupou tudo! (Ou assim desejam os músicos e musicistas...).

⁴³ Em outro nível possível de crítica ao termo “criação”, Demo (2011) afirma que “...pode existir forte polêmica sobre a criatividade. De partida, é mister distinguir de ‘criação’, tomada como retirar do nada”. Mas, “[n]a natureza, nenhum processo dinâmico retira do nada. Esse ato pareceria ser restrito a Deus criador. A natureza é criativa em outro sentido tipicamente reconstrutivo: não inventa, por exemplo, novo elemento atômico, mas o reorganiza (...)” (p. 21).

Um habitat sonoro renovado: a música popular deve ter um lugar de destaque nos debates de música contemporânea “erudita”

Afirmo isto principalmente por 2 motivos: 1) as músicas populares constituem a língua franca do ouvinte médio, servindo de referência do que o ouvido médio escuta (e, portanto, como *feedback* psicoacústico indireto para compositoræs); 2) o caráter estruturado, repetitivo, de boa parte do Pop e de muitas músicas populares pode servir como elemento estruturador para as músicas contemporâneas ditas “eruditas”, as quais frequentemente abrem mão do uso de estruturas minimamente inteligíveis, perdendo qualquer capacidade de comunicação com o ouvido médio e, portanto, com a imensa maioria das pessoas.⁴⁴

Se em algum momento da história da presença da Música na universidade, foi necessário dizer “Who cares if you listen?” (BABBITT, 1959), talvez seja o caso de dizer agora “eu ligo pro que você ouve/está ouvindo”, embora não como atitude paternalista em relação ao público, ou de menosprezo de sua inteligência, mas procurando uma via mínima de comunicação entre a comunidade da música contemporânea “erudita” (compositoræs, intérpretes, regentes, produtoræs) e uma audiência minimamente ampla.⁴⁵

E, numa visão mais quixotesca, esta música contemporânea “erudita” poderia virar *mainstream*, ir pra grande mídia, que seja para produzir um mínimo de diversidade e exogamia ali – tentando compensar o fato de que no *mainstream* “a música brasileira está [mesmo] uma merda” (cf. BERGAMO e NASCIMENTO, 2019).⁴⁶

⁴⁴ O que proponho nesta seção 2.6 pode ser lido como uma revisão da postura de Theodor W. Adorno (1903-1969) em relação às músicas da indústria cultural, que para Adorno incluíam também o jazz de sua época, e não apenas a *Pop* posterior (obs.: uso a palavra “Pop” como forma de produção e consumo e não apenas como gênero musical, ou seja, a palavra serve como um guarda-chuva de gêneros tais como, a partir dos anos 1950 aos 1980, o rock, o funk, o punk, o rap e, no caso específico do Brasil, a Jovem Guarda e a Bossa Nova dos anos 1960 e 1970, o BRock dos anos 1980, o pagode, o axé e o funk carioca dos anos 1990, o sertanejo universitário a partir dos anos 2000, e assim por diante). Se Adorno, como filósofo da Escola de Frankfurt, pregava a rejeição completa à indústria musical (desde seu surgimento há já cerca de um século), presumo que já estejamos em momento mais do que confortável e propício (em 2024) para: 1) atualizarmos esta visão que se tornou anacrônica (em virtude da própria ação do tempo, e não como diminuição da importância de Adorno em sua época) e 2) assumir estas músicas como matéria-prima potencial para a composição musical “erudita”, como referência da escuta do ouvinte médio e como experiência de produção e circulação de obras. A adoção quase dogmática de Adorno pelo meio musical acadêmico brasileiro dos anos 1990 impedia uma revisão e atualização de suas visões sobre indústria cultural então, o que presumo não ser mais o caso hoje. Para exemplos de revisão da crítica de Adorno à música popular (com foco no jazz e na função da repetição nas músicas da diáspora africana), ver Brown (1992) e Monson (1999). O que estes autores afirmam é que na visão eurocêntrica de Adorno a repetição em música era necessariamente associada ao caráter pasteurizado e comercial da indústria cultural, sendo-lhe impossível entender a repetição em música a partir de uma lógica alternativa, a da diáspora africana por exemplo.

⁴⁵ Alguns colegas já perceberam e praticam isto, integrando análise e crítica de música popular e/ou Pop a suas atuações como compositores e arranjadores de música erudita e/ou instrumental, ambas aliadas a uma forte presença online, do tipo *influencer* (ver BRUCE, 2024, MENDES, 2020, o canal de Youtube *Mathématique* de Paul Lascabettes [ex.: LASCABETTES, 2023] e as Colunas de Terça sobre Música, com editoria de Anderson França [ex.: COLUNA DE TERÇA, 2023a, 2023b e 2023c]).

⁴⁶ Artigo do jornal Folha de São Paulo, versão *online* (sem paginação), de 22 de setembro de 2019, no qual Milton Nascimento (1942 -) faz esta inequívoca afirmação.

“*Muy amigos*”: interdisciplinaridade e subalternidade

A análise de iniciativas interdisciplinares envolvendo Música revela pelo menos 3 problemas:

1) na grande área da Capes, Música aparece necessariamente reunida com Linguística e Letras, mas, se por um lado a Música atuou interdisciplinarmente desde cedo (ex.: Pitágoras, teatro grego e bioacústica como origem da Música entre pré-socráticos), nem sempre esta interdisciplinaridade foi obrigatoriamente com a linguagem verbal; e isto coloca já de partida um problema estrutural para iniciativas interdisciplinares envolvendo Música no caso da universidade pública brasileira;

2) assim como o Brasil é extremamente desigual, a distribuição de recursos entre (sub)áreas do meio universitário também o é; resulta que a Música (e mais ainda a Composição Musical) é uma área largamente desprovida de recursos e, numa empreitada interdisciplinar qualquer, frequentemente aparece em posição de franca subalternidade, como mero objeto e não tenha dizer significativo nas metas da pesquisa; os objetivos acabam não sendo musicais ou musicalmente criativos (e isto é particularmente desvantajoso, sob a perspectiva da composição musical);

3) a questão da pontuação da produção artística (composicional, no nosso caso), que não é sem problemas internos aos próprios programas de Música (ex.: diferenças quantitativas e de natureza de produção entre musicólogos/as, intérpretes eruditos/as e populares, compositoræs eruditos/as e de *jazz* etc.), revela também discrepâncias graves na sua relação com as áreas associadas à Música na grande área da Capes, isto é, Linguística e Letras; não é incomum ver a pontuação máxima possível de uma produção artística (suponha: uma estreia em festival internacional, a partir de seleção por convocatória ampla e internacional com centenas ou milhares de concorrentes) equivaler à metade da pontuação de um artigo de 5 páginas publicado na revista do próprio programa de pós-graduação do/a autor/a – e não é raro ver propostas que pontuem uma produção artística com no máximo 1/3 ou 1/6 (!) da pontuação de um artigo de autoria coletiva ou escrito por um/a orientando/a do/a coautor/a, em veículo nacional; a Capes através de seu Qualis Artes sugere a equivalência entre pontuação máxima de produção artística e de publicação de artigo, mas isto não é necessariamente seguido pelos departamentos e programas de pós-graduação – e, por outro lado, sempre é possível pensar além: a partitura e estreia de uma obra de câmara ou orquestral (com 50, 100 páginas, ou mais) não se parece muito mais com a publicação de um livro do que de um mero artigo?

Um falso mestre: Ciência, tecnologia e subalternidade

No afã de obter recursos para suas pesquisas musicais em áreas mais ricas (associando isto, ou não, a contribuições tecnológicas legítimas), muitos/as pesquisadores/as da área da Música têm se voltado há décadas (e com ainda mais ênfase desde a década de 1990) para o discurso da Música associada à Ciência e/ou Tecnologia⁴⁷, uma espécie de forma de legitimação⁴⁸ num ambiente (agora talvez já saudoso) onde estas têm uma espécie de status de Verdade para o grande público, ou no mínimo para uma certa burocracia e instituições de fomento⁴⁹ (agora também talvez já saudosas).

Sem querer assumir uma postura anticientífica (recentemente usada para fins obtusos pelo populismo de extrema-direita), é necessário no entanto avaliar ao menos se:

1) em uma pesquisa envolvendo Música associada à Ciência e Tecnologia, a Música tem algum poder de decisão nos objetivos, metodologias e resultados;

2) em uma pesquisa envolvendo Música associada a “novas tecnologias”, se estas últimas estão desempenhando qualquer papel musicalmente significativo, ou se entram como mero ingrediente legitimador, ou como mero fetiche, num ambiente frequentemente viciado em *gadgets*; um segundo prejuízo desse tipo de discurso é dissociar completamente as tais novas tecnologias de tecnologias menos novas que lhes deram origem (criando uma ruptura artificial, ainda que supostamente excitante, do ponto de vista de um marqueteingue neomaníaco); um terceiro prejuízo (do ponto de vista pedagógico até) é a criação de um mundo mágico onde tais *gadgets*, tais caixas pretas, não são a mera concretização, materialização, maquinização, dos pensamentos/algoritmos/formalizações (dos seres humanos) que lhes deram origem.

A consciência desses dois itens supracitados na avaliação de projetos com discurso de Música associada à Ciência e Tecnologia (ou a “novas tecnologias”), longe de querer criticar

⁴⁷ Caesar (2012) descreve muito bem este cenário quando diz que “[d]iante de uma construção do conhecimento musical, percebe-se uma nítida oscilação, deixando o pólo estético para se apoiar em um (tecno-)científico”, explicando que “[u]m fator de grande peso nessa mudança de foco é efeito colateral do fato da pesquisa ser subsidiada por instituições pertencentes ao desenvolvimento de ciências e tecnologias, colocando, na mesma mesa de discussão, o julgamento de projetos visando a cura da Aids, a criação de novos combustíveis eco-sustentáveis e os projetos das Artes, inclusive Composição. É notória a velocidade com que a música, na universidade, absorveu uma fala inspirada no modelo discursivo advindo das ciências biológicas. Os artigos, dissertações e teses o comprovam” (p. 258).

⁴⁸ Para a legitimação da Música em ambiente universitário através de sua aliança às ciências exatas na segunda metade do séc. XX, ver Kerman (1987), sobretudo no 3o capítulo “Análise, teoria e música nova”. Para um apanhado geral de formas de legitimação em Música, ver Castelões (2016).

⁴⁹ A subalternidade da Música frente às ciências no contexto universitário encontra um de seus ápices mais caricaturais na adoção de comissões “científicas” (sic) para a seleção de projetos artísticos – sobretudo em sub-áreas de cunho fortemente prático e artístico como a performance musical e a composição musical. Apesar de entender o fenômeno como parte de um empenho legitimador da presença da Música na universidade frente a um aparato de poder que em geral a ignora ou diminui, parece necessário perguntar: a) que tipo de ciência é feita por músicos/musicistas que participam de comissões científicas, b) se eles/as são de fato cientistas e c) se a Música neste contexto é vista seriamente como uma ciência, para além de um esforço legitimador que se pode avaliar como francamente autodestrutivo.

destrutivamente esta interdisciplinaridade que é tão antiga no caso da Música (o monocórdio de Pitágoras...), pretende na verdade contribuir pro seu aprimoramento e contra uma idealização de perfil mágico, que é paradoxalmente apenas mais uma maneira de se ser obscurantista.

Uma política (no mau sentido): a exclusão da Composição Musical do círculo (alegre) das políticas culturais

Se, por um lado, afirmei no item (2.3) deste texto, fazendo eco a Vinícius de Moraes, que “somos todos burgueses” na composição musical (“erudita”, “acadêmica”) brasileira, por outro lado, como área de política cultural no Brasil, em termos do apoio que recebe (ou não) dos setores público e privado, é evidente que a composição musical sobrevive em meio a um cenário de precariedade generalizada, a qual faz o/a compositor/a brasileiro/a emergir como uma espécie de “primo/a pobre das Artes”.

No Brasil, é extremamente difícil sair desta constatação. Não temos uma agência dedicada à criação de música atual (como a Ancine o é pro cinema e audiovisual). Não se paga pelo trabalho de compositoræs, via de regra – mesmo em eventos em que intérpretes e produtoræs são remunerados/as. Música disponibilizada *online* é massivamente de graça. Os órgãos de arrecadação de direitos autorais e as plataformas de *streaming online* não repassam adequadamente aos/às compositoræs.⁵⁰ Orquestras, quando muito, encomendam uma obra contemporânea por ano, de apenas um compositor, via de regra um conhecido do regente, sem edital, sem convocatórias, sem chamada de obras (ou colocam em *loop 2* ou *3* compositoræs em diversas temporadas). A Bienal do Rio é raramente arrojada em suas escolhas – sobretudo em formações de câmara e orquestrais. Os festivais realizados em outros estados, que poderiam constituir uma alternativa diversa e saudável, se dedicam ainda mais ao bairrismo. Não há apoio continuado a grupos contemporâneos, mingando ainda mais o fluxo de encomendas e estreias.

Quando, então, um/a colega de orquestra pede uma assinatura em um abaixo-assinado contra o sucateamento e extinção de orquestras (e nós, compositoræs, o assinamos fraternal e prazerosamente), esquece-se apenas e infelizmente que essas mesmas orquestras têm por hábito virar as costas para a produção composicional atual, servindo tragicamente ao papel antipático de eternização secular de repertórios de autoria de homens europeus, brancos e mortos, e assim negando e invisibilizando a existência de uma música brasileira atual, vivaz e diversa. Não ouço vozes dentro das orquestras (ou entre os/as pouquíssimos/as colegas

⁵⁰ Ver, por ex., o recente testemunho cáustico do compositor bossanovista Carlos Lyra (1933-2023) em O Globo (LYRA, 2013).

compositoræs raramente selecionados/as) querendo e buscando corrigir esses anacronismos e colonialismos lamentáveis. E não se trata, evidentemente, de excluir o elemento estrangeiro, mas, pelo contrário, de deixar de excluir o elemento local – transformado em uma espécie de *Outro* em sua própria terra.

Se então, por um lado, a Música é frequentemente uma “arte dos mortos” (além de estrangeira, branca e masculina), ela poderia muito bem ser também uma “arte das vivas” (isto é: local, negra e feminina).⁵¹

À guisa de conclusão: “desidentidade”, como momento último da didática para a composição musical ora proposta

A título de conclusão para todos os temas gravitando em torno da composição musical que apresentei ao longo deste ensaio (uma conclusão meramente provisória, já que os temas ora arrolados se ramificam infinitamente), proponho o tema da “Desidentidade”, aqui contextualizado como o momento último da didática básica para a composição musical que comecei a delinear a partir do item (2.2) e também como reverberação da mobilidade de espaço e currículos proposta em (2.1).

“Desidentidade”, neste contexto, vai ocorrer depois que o/a aluno/a se tornou “sujeito”⁵² de sua própria música”, ou seja, entendeu seu poder nesse domínio (e que pode se estender a outros). Ian Guest (2019), por ex., falaria em recuperação da “autoestima” via composição musical (em relação a essa 1ª fase da didática). O significante utilizado não nos importa tanto quanto o entendimento de que o fortalecimento de uma posição estética/musical qualquer (de um “ego”) pode levar posteriormente a um estado de segurança em que não é mais necessário se apegar a um ego, a uma personalidade (artística, musical, composicional, ou outra), mas, ao contrário, este fortalecimento pode desembocar numa posição de liberdade

⁵¹ É também neste sentido que o presente ensaio tomou, como uma de suas principais referências, intelectuais brasileiras, negras e atuantes (como CARNEIRO, 2005, RIBEIRO, D., 2019, e CARINE, 2023).

⁵² Gallo (2012) substitui o termo “sujeito” por “singularidades”, ao atualizar a pedagogia libertária à luz das filosofias do final do século XX (ex.: Foucault e Deleuze) – no que vislumbro como um provável desdobramento futuro para o arcabouço teórico do presente ensaio. Diz ele: “Falar em educação ou em pedagogia hoje implica, assim, em pensar em termos de singularidades, não mais de sujeitos ou indivíduos. A singularidade é sempre parte de um múltiplo (ou de um coletivo, se preferirmos essa palavra, para dar uma conotação mais política), indissociável da multiplicidade. (...) Uma singularidade é uma atualização de multiplicidades individuais e não é jamais estática, monolítica, como a noção moderna de indivíduo. Uma singularidade está sempre em movimento, impulsionada pela potência do desejo.” (p. 181).

em relação a qualquer ego, a qualquer personalidade (composicional etc.) fixa e rígida. Seria a transcendência em relação a uma personalidade, um ego.

Nesta fase provisoriamente final da didática, a personalidade composicional pode perfeitamente ser uma mera circunstância – pelo tempo por ex. de uma obra. Numa próxima obra, a personalidade (o ego) pode ser outra(o). A personalidade e o ego artísticos se desenrolam neste novo contexto, portanto, muito mais no âmbito do lúdico e da impermanência do que no de um ultrarromantismo fora de época que propagandeia uma suposta genialidade inata (geralmente autoproclamada e/ou tornada “verdade” via volumosos apoios financeiros [geralmente públicos]), que vê a obra de arte musical como uma aberração inteiramente nova (em vez de em grande parte atribuível aos legados que recebeu de tradições pregressas) e que, portanto, defende que invenção (criação, composição) musical não seja ensinável (ver por ex. MENEZES 2020).

Esta impermanência e amplitude inventivas são uma marca da composição musical desde meados do séc. XX pelo menos, quando começa a se perceber uma diferença bastante mais larga entre duas obras de um/a mesmo/a compositor/a do que nos séculos anteriores.

Poeticamente, é sinal de uma personalidade composicional mais vasta, ou aponta até mesmo para a possibilidade de um desapego total em relação a uma personalidade artística (um ego) fixa(o) e imutável.

Composição musical vista como um extremo de libertação musical, artística, psíquica (etc.), portanto...

Referências

- ACCORNERO, Giulia. “Was 1974 The End of Music History? Universalism, Cybernetics, and the International Conference of New Musical Notation.” In: PAYNE, Emily; SCHUILING, Floris (eds.). *Material Cultures of Music Notation. New Perspectives on Musical Inscription*, London: Routledge, 2022, pp. 15–30.
- ALESSANDRINI, Patricia. “Five suggestions for an aspiring composition teacher: towards an inclusive compositional pedagogy”. *Tempo*, vol. 76(302), 2022: pp. 42-51.
- ALMEIDA-FILHO, Naomar; BRUNO-JOFRE, Rosa. “Anísio Teixeira, a Leader of Brazilian Education: Why is His Legacy Ignored Today?”. *Encounters in Theory and History of Education / Rencontres en Théorie et Histoire de l'Éducation / Encuentros en Teoría e Historia de la Educación*, vol. 23, 2022, p.p 92–112. Disponível em: <<https://doi.org/10.24908/encounters.v23i0.15900>>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- ALTINO, Lucas. “Linguagem neutra se adapta para ser compreendida por cegos, surdos e disléxicos”. [Artigo do jornal *O Globo*, edição *online*] 14/2/2023. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/02/linguagem-neutra-prejudica-cegos-surdos-e-dislexicos-saiba-como-ela-esta-se-adaptando-por-isso.ghtml>>. Acesso em: 2 mai. 2024.
- ARAÚJO, Ulisses F.; SASTRE, Genoveva (orgs.). *Aprendizagem baseada em problemas no ensino superior*. 2a ed. São Paulo: Summus, 2009.

- AROM, Simha. *African Polyphony & Polyrhythm*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1991.
- ARRUDA, Felipe A. *Música e Liberação Através da Escuta: Histórias dos Oitenta e Quatro Mahāsiddhas, dohās e a Arte do Dharma de Chögyam Trungpa*. Doutorado (Tese, Ciências da Religião). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2023.
- BABBITT, Milton. "Who cares if you listen?" *High Fidelity* (Fev 1958), pp. 38-40 (126-127).
- BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BARRETT, Margaret. "'Creative collaboration': an 'eminence' study of teaching and learning in music composition". *Psychology of Music*, vol. 34, n. 2: 2006, pp. 195-218.
- BAUTISTA, A.; TOH, G.; MANCENIDO, Z.; WONG, J. "Student-Centered Pedagogies in the Singapore Music Classroom: A Case Study on Collaborative Composition". *Australian Journal of Teacher Education*, vol. 43(11), 2018.
- BEINEKE, Viviane. "A composição no ensino de música: perspectivas de pesquisa e tendências atuais". *Revista da ABEM*, PortoAlegre, v. 20, set. 2008, pp. 19-32.
- BEJAN, Adrian; Zane, J. Peder. *Design in Nature: how the constructal law governs evolution in biology, physics, technology, and social organization*. New York: Anchor Books, 2012.
- BENNETT, Stan. "The process of musical creation: Interviews with eight composers." *Journal of research in music education*, v. 24, n. 1, 1976: pp. 3-13.
- BERGAMO, Mônica; NASCIMENTO, Milton. "'A música brasileira está uma merda', diz Milton Nascimento, triste com o mundo". [Artigo do jornal *Folha de São Paulo*, edição *online*] 22/9/2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/09/a-musica-brasileira-esta-uma-merda-diz-milton-nascimento.shtml>>. Acesso em: 23 set 2019.
- BERTISSOLO, Guilherme. "Re: Aulas de Composição na UFBA". Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 24 abr 2024.
- BORTOLOTTI, Karen F. S.; CUNHA, Marcos V. da. "Anísio Teixeira: Pioneiro do Pragmatismo no Brasil." In: *V Cinfe Congresso Internacional de Filosofia e Educação, 2010. Anais do V Cinfe Congresso Internacional de Filosofia e Educação*. Caxias do Sul: UCS, 2010.
- BRITO, Teca A. de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.
- BROWN, Lee B. "Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music." *Journal of Aesthetic Education*, v. 26, n. 1, 1992, pp. 17-31. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/3332724>>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- BRUCE, David. "The King of Microrhythm". Youtube, 1/2/2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OdsjuPZsNwQ>>.
- CAESAR, Rodolfo. "O Compositor de Hoje, Visto Ontem". In: TRAGTENBERG, Livio (org.). *O Ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 243-265.
- CARBON, John J. "Toward a Pedagogy of Composition: Exploring Creative Potential." *College Music Symposium*, v. 26, 1986, pp. 112-21. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40373828>>. Acesso em: 22 abr. 2024.
- CARINE, Bárbara. *Como ser um educador antirracista*. 5a ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.
- CARNEIRO, Aparecida S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2005.
- CARVALHO, Alexandre F.; GALLO, Sílvio. "Do sedentarismo ao nomadismo: intervenções para pensar e agir de outros modos na educação". *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, v.12, n.1, jul./dez. 2010, pp. 280-302.
- CASTELOES, Luiz. "Isso aí (ainda) é Música: rascunhos do XI ENCUN para uma atualização do imenso guarda-chuva da composição musical". *Revista Claves 9* (Nov. 2013), pp. 39-60.

- _____. “Formas de legitimação em música”. *Ouvirouver*, v. 12, n. 2, (ago./dez. 2016), pp. 494-504.
- CHAVES, Miriam W. “A afinidade eletiva entre Anísio Teixeira e John Dewey.” *Rev. Bras. Educ.*, Rio de Janeiro, n. 11, ago. 1999, pp. 86-98. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24781999000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova, Vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.
- COLUNA DE TERÇA. “Gênios e perrengues”. Instagram, 5/8/2023 (2023a). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CvkcL2BrWqU>>.
- _____. “Lutero: o crente e o Pop”. Instagram, 8/8/2023 (2023b). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Cvr6rOdujkA>>.
- _____. “Samba e humor como armas”. Instagram, 20/8/2023 (2023c). Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CwK0egDLI32>>.
- COSTA, Valério F. da. “Re: UFPB”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 19 abr 2024.
- CREASER, Barbara H. *The Outdoors as a Learning Area: Experiences of Australian Teachers*. 1985. Disponível em: <<https://jstor.org/stable/community.35972693>>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- CRESCITELLI, Edson; LAIZO, André. *Que país é esse?: uma análise do dilema atual da indústria fonográfica sob a ótica do marketing estratégico*. [S.l.]: [s.n.], 2007. Disponível em: <https://sistema.semead.com.br/9semead/resultado_semead/trabalhosPDF/31.pdf>. Acesso em: 8 mai. 2024.
- CUNHA, Marcos V. da. “Três versões do pragmatismo deweyano no Brasil dos anos cinquenta.” *Educação e Pesquisa*, v. 25, n. 2, jul. 1999, pp. 39-55.
- DEMO, Pedro. *Complexidade e aprendizagem: a dinâmica não-linear do conhecimento*. São Paulo: Atlas, 2011.
- DOUGLAS, Katherine M.; JAQUITH, Diane B. *Engaging learners through artmaking: Choice-based art education in the classroom (TAB)*. New York: Teachers College Press, 2018.
- DOURADO, Henrique Autran. “Universidade: Túmulo da Música? (1)”. [S.l.]: Blog do Henrique Autran Dourado, 2013. Disponível em: <<http://blogdohenriqueautran.blogspot.com/2013/01/universidade-tumulo-da-musica-1.html>> Acesso em: 27 ago. 2019.
- ESPINHEIRA, Alexandre. “Re: Aulas de Composição na UFBA”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 24 abr 2024.
- FACINA, Adriana; GOMES, Mariana; PALOMBINI, Carlos. “Pavana para 20 infantes mortos: 50 falácias que não ressuscitam defunto”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, mai. 2016, pp. 69-91.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FERRAZ, Silvio. “Re: Aulas de Composição na USP”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 24 abr 2024.
- FORTES, Rafael. “Re: Aulas de Composição na UFJF”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 25 abr. 2024.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17a ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987.
- GALLO, Silvio. “Anarquismo e educação: os desafios para uma pedagogia libertária hoje”. *Revista de Ciências Sociais*, n. 36, abril de 2012, pp.169-186.
- GARCIA, Denise H. L. “Re: Composição na Unicamp”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 26 abr. 2024.

- GUEST, Ian. Palestra proferida no 9o FoCo – Fórum de compositoræs da UFJF (em 23/10/2019). Juiz de Fora, MG: Instituto de Artes e Design da UFJF.
- GUR, Golan. "The Spectre of the End: Musical Avant-Gardism and the Philosophical Turn." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 42, n. 2, 2011, pp. 267–84. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41337861>>. Acesso em: 8 mai. 2024.
- HATHAWAY, Nan E.; JAQUITH, Diane B. "Where's the Revolution?" *Phi Delta Kappan*, V. 95, n. 6, 2014, pp. 25-29.
- HERRERA, Eduardo. "Latin America and the decolonization of classical music." *Open Access Musicology: Vol. 2*, editado por Louis Epstein e Daniel Barolsky, Lever Press, 2022, pp. 1–32. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.12714424.6>>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- HOFFART, Danica. *Innovation and Empowerment: Transformational Leadership and Ubuntu in the Youth Choir* (Tese de Doutorado, University of Calgary, Calgary, Canada), 2017. Disponível em: <<https://prism.ucalgary.ca. doi:10.11575/PRISM/26538>>. Acesso em: 6 mai. 2024.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estatísticas de Gênero*, 2010. (Website) Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/apps/snig/v1/?loc=0&cat=-1,1,2,-2,3,4,13,48,128&ind=4699>>. Acesso em: 24 abr. 2024.
- _____. *Estatísticas de Gênero: Indicadores sociais das mulheres no Brasil*, 3a ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102066_informativo.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2024.
- ILLICH, Ivan. *Sociedade sem escolas*. 2a ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1973.
- KAAG, John J. "Pragmatism & the Lessons of Experience." *Daedalus*, v. 138, n. 2, 2009, pp. 63–72. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40543936>>. Acesso em: 14 Abr. 2024.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. 1a ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music, Vol. 1*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2010a.
- _____. *Theory of African Music, Vol. 2*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2010b.
- _____. *Angola in the Black Cultural Expressions of Brazil*. New York: Diasporic Africa Press, 2013.
- LANDY, Leigh. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.
- LASCABETTES, Paul. "Meshuggah et la musique algorithmique?". Youtube, 16/4/2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=euSki63c-SQ>>.
- LIMA, Marcelo C. de. "Re: Aulas de Composição na UniRio". Mensagem de e-mail recebida por: <lecastelo@gmail.com>, em 24 abr 2024.
- LIMA, Paulo C. *Teoria e prática do compor I*. Salvador, BA: EDUFBA, 2012.
- LUCAS, Marcos V. "Re: Aulas de Composição na UniRio". Mensagem de e-mail recebida por: <lecastelo@gmail.com>, em 25 abr 2024.
- LUPTON, Mandy; BRUCE, Christine S. "Craft, process and art: teaching and learning music composition in higher education". *British Journal of Music Education*, v. 27(3), 2010, pp. 271-287.
- LYRA, Carlos. "Ao futuro, com R\$ 13,32 por trimestre." *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 de junho de 2013. Disponível em: <<http://direitodoautor.wordpress.com/2013/06/11/ao-futuro-com-r-1332-por-trimestre-por-carlos-lyra/>>. Acesso em: 11 jun 2013.
- MANGENA, Fainos. "Hunhu/Ubuntu in the Traditional Thought of Southern Africa". *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2016. Disponível em: <<https://iep.utm.edu/hunhu-ubuntu-southern-african-thought>>. Acesso em: 6 mai. 2024.

- _____. "Contact - Ubuntu". Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 6 mai. 2024.
- MATHISEN, Ralph W. "Imperial Honorifics and Senatorial Status in Late Roman Legal Documents". *Law, Society, and Authority in Late Antiquity*, Oxford University Press, 2001, pp. 179-207. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/oso/9780199240326.001.0001>>. Acesso em: 23 abr. 2024.
- MCCARTHY, Marie. "Ubuntu: A metaphor for the origins, role and development of the International Society for Music Education." *International Journal of Music Education*, v. 33, n. 1, 1999, pp. 46-56.
- MENDES, Flavio. "Chega de Saudade, O Arranjo #1". Youtube, 4/6/2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eNpeHWwjxY>>.
- MENEZES, Flo. "Invention is not taught." *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.1, 2020, pp. 1-14.
- MILLER, John P., et al. "Taoism and Holistic Education." *Taoism, Teaching, and Learning: A Nature-Based Approach to Education*, University of Toronto Press, 2022, pp. 74-89. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctv333ksts.10>>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- MONSON, Ingrid. "Riffs, Repetition, and Theories of Globalization." *Ethnomusicology*, v. 43, n. 1, 1999, pp. 31-65. *JSTOR*, <<https://doi.org/10.2307/852693>>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- MOYO, Otrude N. "Navigating my journey towards learning Ubuntu - A way of decolonizing myself." *Reflections: Narratives of Professional Helping*, Cleveland State University, V. 22, n. 2, (Spring 2016), pp. 74-81.
- NASCIMENTO, Elisa L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- NAUDE, Piet. "Decolonising Knowledge: Can Ubuntu Ethics Save Us from Coloniality?" *Journal of Business Ethics*, v. 159, n. 1, 2019: pp. 23-37.
- NEUHAUS, Max. "Sound Art?" (Encarte da Exposição "Volume: Bed of Sound", New York: MoMA PS1), 2000. Disponível em: <<https://www.max-neuhaus.estate/en/sound-works/sound-works-texts/sound-art>>. Acesso em: 9 mai. 2024.
- NEVES, José M. *Música contemporânea brasileira*. 1a ed. São Paulo: Ricordi, 1981.
- NIEKERK, Caroline van; TYPPO, Maria. "STTEP by STEPP in the spirit of Umuntu ungumuntu ngabantu." *British Journal of Music Education*, v. 29, n. 1, 2012, pp. 75-89. Disponível em: <[https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/18529/VanNiekerk_STTEP\(2012\).pdf;jsessionid=8DCC3C2492716DB6DD0E43AC6DE3E705?sequence=3](https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/18529/VanNiekerk_STTEP(2012).pdf;jsessionid=8DCC3C2492716DB6DD0E43AC6DE3E705?sequence=3)>. Acesso em: 6 mai. 2024.
- ÑOMOANDYJA, Ava. *Cantos dos animais primordiais*. São Paulo: Hedra, 2021.
- NEILL, Alexander S. *Liberdade sem medo - Summerhill: radical transformação na teoria e na prática da educação*. 19a ed. São Paulo: Ibrasa, 1980.
- OCKMAN, Joan. "Consequences of Pragmatism: A Retrospect on 'The Pragmatist Imagination.'" *The Figure of Knowledge: Conditioning Architectural Theory, 1960s - 1990s*, editado por Sebastiaan Loosen et al., Leuven University Press, 2020, pp. 269-98. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv16x2c28.17>>. Acesso em: 14 Abr 2024.
- PINHEIRO, Wilson G.; ONOFRE, Marcilio. "COMPOMUS: Agente Catalisador da Composição na Paraíba." *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, 2006, pp. 909-911.
- PITOMBEIRA, Liduíno. "Composicionalidade como Construção da Identidade Criativa". *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v. 4, n. 2, 2019, pp. 113-133. _____ . "A produção de teoria composicional no Brasil". In: NOGUEIRA, Ilza; BOREM, Fausto (orgs.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: UFBA (Série Congressos da TEMA, v. 1), 2015, pp. 61-89.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina & UFRGS, 2010.

- PRIMEIROS NEGROS. “Chiquinha Gonzaga, a militância da maestrina negra e abolicionista.” 2/9/2013. Disponível em: <<https://primeirosnegros.com/negra-chiquinha-gonzaga-primeira-mulher-a-reger-uma-orquestra-no-brasil-etc-e-tal>>. Acesso em: 17 Abr 2024.
- QUEIROZ, Hamilton B. *Por uma educação enraizada: práxis pedagógica em filosofia numa escola do campo no interior do estado da Bahia*. (Tese de Doutorado, Universidade do Estado da Bahia, Salvador), 2023.
- QUEIROZ, Luis R. S. Cânones da educação superior em música no Brasil e faces da colonialidade no século XXI. In: *XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2019. Anais [...]*. Campo Grande: ABEM, 2019.
- _____. “Pesquisa em música no Brasil: das dimensões históricas à conjuntura atual da produção de conhecimento no país”. In: MALAGUTTI, Vania; ARAÚJO FILHO, Alfeu R. de; TOFFOLO, Rael B. G. (Orgs.). *Ensino, aprendizagem e expressão musical: pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Música da UEM*. Curitiba: Appris, 2023, pp. 11-47.
- RANGLES, Clint; SULLIVAN, Mark. “How Composers Approach Teaching Composition: Strategies for Music Teachers”. *Music Educators Journal*, v. 99 (3), 2013, pp. 51-57.
- REETH, Adèle Van; DENAT, Céline. “Quatre malentendus nietzschéens (4/4): 'Deviens ce que tu es'.” [Podcast]. 2019. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/quatre-malentendus-nietzscheens-44-deviens-ce-que-tu-es>>. Acesso em: 23 set 2019.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, Fernanda T. “Por que as mulheres são maioria na pós-graduação, mas ocupam menos da metade dos cargos de docência nas universidades?” *Jornal da Unesp*, 3/3/2023. Disponível em: <<https://jornal.unesp.br/2023/03/03/por-que-as-mulheres-sao-maioria-na-pos-graduacao-mas-ocupam-menos-da-metade-dos-cargos-de-docencia-nas-universidades>>. Acesso em: 24 abr. 2024.
- RIO, João do. *João do Rio: uma antologia*. / [organização] Luís Martins. 4a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- RIOS FILHO, Paulo. “Re: Composição”. Mensagem de e-mail recebida por: <lecasteloes@gmail.com>, em 22 abr 2024.
- RODRIGUES, LUTERO. “As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, jan./jun. 2015, pp. 107-140.
- SAFATLE, Wladimir. “O fim da música”. [Artigo do jornal *Folha de São Paulo*, edição *online*] 9/10/2015. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2015/10/1691849-o-fim-da-musica.shtml>>. Acesso em: 7 mai. 2024.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCOTT-CUMMING, Daniel. *The Listening Artist: On Listening As An Artistic Practice Beyond Sound Art*. (Tese de Doutorado, University of the Arts, Londres), 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/44935733/The_Listening_Artist_On_Listening_As_An_Artistic_Practice_Beyond_Sound_Art>. Acesso em: 9 mai. 2024.
- SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. 16a ed. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2009.
- SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro; São Paulo: Funarte; Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.
- SILVEIRA, Henrique I. J. da. “Enquadramento Musical e o Fim da Música”. *Anais do SEFIM - Simpósio Internacional de Estética e Filosofia da Música*, v. 3, n. 4, Porto Alegre: UFRGS, 2017, pp. 193-205.

- SOARES, Teresinha R. P. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2006.
- SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe- XXIème siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013.
- SOUZA, Rodolfo C. de. "Apocalípticos e desintegrados: a profecia de Gilberto Mendes sobre o fim da música erudita". In: *O Brasil dos Gilbertos: Notas sobre o pensamento (musical) brasileiro*. In: VALENTE, Heloisa de A. D.; SANTIAGO, Ricardo (orgs.). São Paulo: Letra e Voz, 2011, pp.147-160.
- SPINELLI, Elsa; CHEVROT, Jean-Pierre; VARNET, Léo. "Neutral is not fair enough: testing the efficiency of different language gender-fair strategies." *Front. in Psychology*, v. 14, 2023. Disponível em: <<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2023.1256779/full>> Acesso em: 3 mai. 2024.
- TAMPIO, Nicholas. "What's the Alternative?: John Dewey's Vision." *Learning versus the Common Core*, University of Minnesota Press, 2019, pp. 73-84. Disponível em: <<https://doi.org/10.5749/j.ctvdtph2.9>>. Acesso em: 14 Abr 2024.
- TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TEIXEIRA, Anísio. "Dewey e a filosofia da educação." *Boletim Informativo CAPES*. Rio de Janeiro, n. 85, dez. 1959, pp.1-2.
- _____. "Bases da teoria lógica de Dewey." *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 57, jan./mar. 1955, pp. 3-27.
- TELES, Julia. Post de Facebook. 29 de maio de 2020, às 12:48. Disponível em: <<https://www.facebook.com/juliatelesb/posts/10158856862694410>>. Acesso em: 9 jun. 2020.
- WARDLE, Francis. *Alternatives...Bruderhof Education: Outdoor School*. 1995. Disponível em: <<https://jstor.org/stable/community.35822900>>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- WIGGINS, Jackie. "Compositional process in music", in: Bresler, Liora (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education*. Dordrecht: Springer, 2007, pp. 453-469.

Arte e pensamento negro como epistemologias críticas: contribuições para o ensino de música

Stefani Silva Souza
Universidade de São Paulo/USP
stefanis.souza@usp.br

Resumo: A partir da problematização do não reconhecimento das produções intelectuais e artistas negras enquanto episteme, e em especial, de conteúdos afrorreferenciados na literatura musical brasileira, este artigo busca conduzir o leitor a reflexões acerca dos processos de ensino e aprendizagem musical, sob uma perspectiva decolonial e afrodiaspórica. Procurando tecer um diálogo com o conceito de corpo-negro-território, da historiadora e intelectual negra, Beatriz Nascimento, o texto busca relacionar como o corpo negro se inscreve em diferentes ambientes a partir da consciência e retomada de sua ancestralidade, cultura e origem. Nas linhas que aqui se tecem, procuro conduzir o leitor para a tomada de consciência acerca da necessidade da descentralização do discurso hegemônico de tradição branco-europeia, que são empreendidos nos debates e registrados nos livros de teoria e análise musical, como também nos livros de história da música. Assim, busca-se compreender como os mecanismos de opressão racial, de classe e gênero operam na perpetuação do apagamento simbólico da história e influência do continente africano para a compreensão de nossa musicalidade.

Palavras-chave: Sonoridades Afrodiaspóricas, Educação Musical Antirracista, Musicalidades Ancestrais, Música afro-brasileira

Black art and thought as critical epistemologies: contributions to music education

Abstract: Based on the problematization of the lack of recognition of black intellectual productions and artists as an episteme, and in particular, of Afro-referenced content in Brazilian musical literature, this article seeks to lead the reader to reflect on the processes of musical teaching and learning, from a decolonial and Afro-diasporic perspective. Seeking to weave a dialogue with the concept of black-body-territory, by the black historian and intellectual, Beatriz Nascimento, the text seeks to relate how the black body is inscribed in different environments based on the awareness and resumption of its ancestry, culture, and origin. In the lines woven here, I seek to provoke the reader to the need to decentralize the hegemonic discourse of white-European tradition, which is undertaken in debates and recorded in books of musical theory and analysis, as well as in books of music history. Thus, the aim is to understand how the mechanisms of racial, class, and gender oppression operate in the perpetuation of the symbolic erasure of the history and influence of the African continent on our musicality.

Keywords: Afro-diasporic Sounds, Anti-racist Music Education, Ancestral Musicalities, Afro-Brazilian Music

Introdução

A circularidade dos textos na literatura musical que dialogam com uma perspectiva educacional antirracista têm se mostrado cada vez mais expressiva, devido a inserção de corpos negros em ambientes universitários. Essa ação, por sua vez, é uma conquista histórica do Movimento Negro pelas Ações Afirmativas, como nos aponta a pedagoga Nilma Lino Gomes¹, em sua obra “O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação” (2017):

A partir do advento das ações afirmativas configurou-se um outro perfil de juventude negra que se afirma por meio da estética e da ocupação de lugares acadêmicos e sociais. Juventude essa, em sua maioria periférica, que aprendeu a ter orgulho de ser negro e da periferia, numa postura afirmativa e realista. (p. 75)

Pesquisadoras e pesquisadores das áreas de etnomusicologia e musicologia, através de estudos que relacionam questões de raça, classe e gênero, nos últimos anos, contribuíram de forma significativa para o estudo das relações entre música e raça. Apontando, assim, a necessidade da discussão no que tange ao compromisso por uma educação musical antirracista. Ao passo que a reconhece enquanto herança cultural, filosófica, artística e científica africana em nosso país.

Mesmo com o avanço do debate sobre a questão racial na música a partir dos bancos acadêmicos, sabemos que a bibliografia especializada ainda não atinge a demanda que é exigida acerca de tais estudos. Isso se dá devido a inúmeros fatores, como a realidade de corpos negros ainda serem minorias em espaços universitários, bem como a desigualdade social e de gênero, e o racismo propriamente dito.

Portanto, este trabalho é mais uma contribuição do pensamento desenvolvido por uma autora negra, que busca trazer reflexões a partir de conhecimentos produzidos por outras autoras e autores negros e não negros das áreas de música, história, sociologia, pedagogia e outras. E para isso, destaco três aspectos que serão discutidos ao longo deste trabalho, com o objetivo de ampliar perspectivas acerca da relação entre sujeito e música, música e corpo e corpo e

¹ Nilma Lino Gomes é uma pedagoga negra e brasileira, doutora em Antropologia Social pela USP, reconhecida por sua atuação em prol da igualdade racial e da inclusão social. Em 2013, foi nomeada a primeira mulher negra a ocupar o cargo de reitora na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), onde desempenhou um papel fundamental na promoção da diversidade e do diálogo intercultural. Além de sua contribuição acadêmica, Nilma Lino Gomes também atuou como ministra do Ministério das Mulheres, Igualdade Racial e Direitos Humanos no governo de Dilma Rousseff, em 2015. Sua trajetória inclui ainda a coordenação de projetos voltados para a educação e a inclusão de jovens negros, bem como a participação ativa em várias iniciativas de promoção da igualdade de gênero e de raça.

educação. Essas discussões serão expostas a partir da construção de um pensamento decolonial e afrodiaspórico nas linhas que aqui se tecem.

O primeiro deles se refere a necessidade de discussão a respeito da relação que se estabelece entre o sujeito e a música, considerando seu contexto histórico e social. Importa dizer que o sujeito que será discutido ao longo dessas linhas se refere ao sujeito negro, sua história, cultura e origem. E como o mesmo carrega consigo saberes capazes de contribuir de forma significativa para os processos de ensino e aprendizagem musical. Esses saberes são modos de vida diversos compostos por suas especificidades, a partir de processos de confluência².

O segundo aspecto é relacionado com a urgência acerca do debate sobre o corpo, tão pouco discutido em sala de aula. Por exemplo, como podemos relacionar as memórias do negro que são grafadas em sua pele, e ainda assim falar sobre música? Como suas escrevivências³ podem ser incorporadas nas pesquisas em música e nos processos pedagógicos? Porque importa discutir sobre o corpo negro? Essas e outras, são algumas das reflexões que pretendo trazer ao longo das linhas que aqui se tecem, com o objetivo de ampliar perspectivas a respeito do imaginário social simbólico do artista em relação ao negro.

Para tanto, trago para este artigo o conceito de corpo-negro-território difundido pela historiadora, intelectual, roteirista⁴, poeta, professora e mulher negra, Maria Beatriz

² “Confluência”, “biointeração”, “transfluência e outros, são alguns dos termos cunhados pelo quilombola e intelectual Antônio Bispo dos Santos, popularmente conhecido como Nêgo Bispo, que será utilizado ao longo deste trabalho. A partir de seus usos busca-se construir um espaço de discussão e reflexão dinâmico e favorecedor para a ampliação e rompimento da visão monocultural e universalizante de tradição branco-europeia, através de uma perspectiva musical e pluri-artística. “O nosso movimento é o movimento de transfluência. Transfluindo somos começo, meio e começo. Porque a gente transflui, conflui e transflui. A ordem pode ser qualquer uma. Para nós, o conteúdo determina a forma e a forma determina o conteúdo”. (Dos Santos; Pereira, 2023. p. 49)

³ Escrevivência é um termo criado pela escritora, professora e doutora em Literatura Comparada pela UFF (Universidade Federal Fluminense), Maria da Conceição Evaristo de Britto. Mais conhecida como Conceição Evaristo, a autora é hoje uma das mais influentes escritoras negras no Brasil. Apesar do desconhecimento de algumas pessoas, o termo Escrevivência não é recente, sendo criado pela mesma em 1996, a partir da sua dissertação de mestrado intitulada “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”, e defendida na PUC-RJ. Na obra “Escrevivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo” (2020), a autora aproxima o leitor a respeito do conceito de Escrevivência em sua concepção inicial, além de revelar alguns de seus usos e modos. Bem como seus desdobramentos, o relacionando, assim, com a escrita de mulheres negras. Portanto, Conceição Evaristo nos diz: “Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle de escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. (p. 38)

⁴ Um dos destaques de seu trabalho como pesquisadora, historiadora, roteirista, poeta e professora, é o filme “Orí”, dirigido e lançado em 1989. O filme é considerado uma das obras fundamentais e mais importantes no panorama do cinema brasileiro e na discussão sobre a identidade negra no Brasil. “Orí” desempenha um papel educativo importante, não apenas para o público negro, mas para todos os espectadores. Ele desmistifica e descoloniza a narrativa histórica dominante, fornecendo um contraponto às representações estereotipadas e frequentemente negativas dos negros nos meios de comunicação e na cultura popular. “Orí” ajuda a promover uma maior compreensão da complexa herança cultural e das realidades enfrentadas pela população negra no Brasil. Em “referências”, constam algumas obras importantes da autora que ajudaram a compor as linhas deste trabalho.

Nascimento. Em suas produções, que abarcam o período entre 1971 e 1995, a autora estuda os sistemas alternativos de organização política negra, como os quilombos, para evidenciar as formas de resistência política e cultural de negras e negros.

Tecendo um diálogo com a música, busco neste artigo estabelecer a ideia de inscrição do corpo negro, e como o mesmo é capaz de se manifestar de forma organizada e política-epistemológica em diferentes ambientes. Principalmente, o ambiente acadêmico com suas tramas e fios.

Por fim, no terceiro momento, trago para o texto reflexões sobre a educação musical, seus processos de ensino e aprendizagem, e como podemos pensar uma educação musical mais igualitária, antirracista, pluricultural e pluriétnica, através de um pensamento decolonial a afrodiaspórico.

Contudo, importa dizer que este trabalho não se trata de um estudo fechado das relações raciais que se desdobram e reverberam no contexto musical, mas antes de tudo, se trata de estudos que irão se desdobrar em trabalhos futuros e com maior aprofundamento. Visto que, trata-se de uma temática que carrega consigo complexidades e diferentes nuances acerca da questão racial presente na música.

Confluências sonoras e memórias negras

A relação que se estabelece entre corpos negros em diáspora nos remete a uma história de escravidão, extermínio e apagamento simbólico das práticas religiosas, musicais e culturais de negros africanos no Brasil.

Todavia, essa história, apesar de carregar suas verdades, é uma história contada por um olhar externo e limitado, não enxergando, desta forma, o corpo negro enquanto sujeito carregado de subjetividades. Com isso, quero dizer que, discorrer sobre a história de negros no Brasil ao que tange somente ao discurso da dor, é não enxergar toda a potencialidade cultural e religiosa da herança africana que forjou e ainda hoje forja nossa identidade enquanto povos brasileiros.

Confluindo com a perspectiva exposta acima, em 1978, o autor negro, poeta, dramaturgo, professor universitário, escritor, artista plástico, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiras, Abdias Nascimento, publicou o livro intitulado “O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado”. Sendo obra fundamental para entender a questão racial no Brasil, o livro aborda o genocídio e o racismo sistemático enfrentados pela população negra no país.

Mas a respeito da questão religiosa, cultural e artística negra enquanto herança dos africanos das diásporas no Brasil, vemos o que Abdias Nascimento, em sua obra nos revela no trecho a seguir:

A expressão cultural africana, especialmente a religião, tem sido posta à margem da lei, não só durante os tempos coloniais: mesmo nos dias presentes, as religiões de origem africana sofrem toda sorte de restrições, ofensas, perseguições e importunações.

A história do Brasil é uma versão concebida pelos brancos e para os brancos, exatamente como toda sua estrutura econômica, sociocultural, política e militar tem sido usurpada da maioria da população para o benefício exclusivo de uma elite minoritária brancocida, presumidamente de origem europeia. (pp.35-36)

Carregado de subjetividades, o corpo negro historicamente vem sendo estudado com frequência pelas áreas humanas, ao que tange o discurso da dor, do negro escravo. Na música, esse discurso se torna ausente nos currículos da Educação Básica ao ensino superior. Ou seja, grande parte da herança cultural africana enquanto manifestação artística não é trabalhada nos espaços institucionais do ensino de música.

Os estudos empreendidos por intelectuais que se dispõem a estudar a relação do negro no Brasil não se debruçam a analisar, ou até mesmo perceber, os movimentos corporais que se lançam aos ritmos dos tambores, a ginga da capoeira e aos toques sagrados do candomblé. Essa expressividade corpórea-ancestral não é vista enquanto organização legítima de negras e negros pela resistência de suas práticas e expressividades musicais, culturais e intelectuais por meio de processos ritualísticos.

Interessante é pensar que essas organizações, que resistem até os dias atuais, podendo aqui citar a música ritualística africana, que no Brasil acontece nas casas de candomblé, o carnaval, samba, maracatu, o movimento hip hop, rap, funk, os Blocos Afro de Salvador e outros, são fruto de uma resistência cultural. Contudo, importa dizer que, inicialmente, esses espaços de organização política-epistemológica, cultural, musical, filosófica, intelectual e artística tinham como principal objetivo recuperar saberes e valores ancestrais de nossa afro-brasilidade.

Conforme nos aponta Pereira, a seguir:

Para que a resistência cultural das populações negras se organizasse era necessário encontrar espaços onde fosse possível recuperar os valores dos ancestrais e, ao mesmo tempo, alimentar o diálogo com os valores de outros grupos. Nesse caso, as confrarias e as associações religiosas se revelaram como espaços ambivalentes já que, por um lado, eram espaços nos quais os negros teciam discursos a partir de suas matrizes culturais e, por outro lado, eram espaços admitidos e reconhecidos pelas classes dominantes. (Pereira, 2005, p. 55)

A complexa musicalidade afro-brasileira difundida, tecida e elaborada a partir das diferentes organizações e territórios férteis de expressividade cultural, musical e ritualística não obtiveram espaço no enrijecido currículo do ensino de música em escolas, conservatórios e universidades no Brasil. Diferentes áreas do conhecimento se debruçaram ao estudo da raça, mesmo que a priori, de maneira problemática e distante da realidade das relações raciais e inter-raciais na sociedade brasileira. No entanto, a música, durante décadas, não se propôs a tal debate.

O etnomusicólogo, artista e músico negro, Marcos dos Santos Santos, nos traz a seguinte reflexão a partir da temática que se revela ao longo deste trabalho:

Enquanto conceito, raça têm sido objeto de disputa em diversos campos de estudos ao longo do tempo; nas ciências biológicas, sociológicas e histórica, a partir de perspectivas e abordagens que extrapolam o limite temporal da diáspora negra, através de análises que antecedem e sucedem este período. O racismo - que é a atitude derivada dessa categorização racial, por sua vez, tem sido temporalmente pautado a partir dos movimentos abolicionistas de finais do século XIX, com desdobramentos denunciatórios no século XX, e na contemporaneidade tem sido discutido com profundidade nas diversas áreas de conhecimento: exceto no campo musical. (Santos, 2020, p. 39)

É fato que há estudos, principalmente na área da etnomusicologia, antropologia da música, musicologia e outros, que tem a questão da raça enquanto campo dinâmico de suas discussões, reflexões e propostas para um fazer artístico musical que se proponha a ser engajado, crítico e, principalmente, antirracista. Todavia, tais estudos ainda são escassos e pouco aceitos nos ambientes acadêmicos, sugerindo que raça e música, a princípio, são temas opostos que não interagem por si só de maneira orgânica.

Como pensar, então, a sonoridade musical a partir de uma perspectiva afrodiaspórica a relacionando com o conceito de ancestralidade e encruzilhada? Teria o som uma cor? A escuta musical de tradição africana pode ser interpretada como uma escuta intersubjetiva, e apesar de falarmos sobre música, não podemos discorrer sobre a pluralidade e complexidade da mesma sem falarmos de suas manifestações. Ou seja, são escutas as quais buscamos relacionar com algum modo de experiência vivido e sentido a partir de nossas relações sociais. Logo, pensar a música, suas relações com nossas escrivências e performances do cotidiano, nos proporcionam uma bagagem de escuta musical intersubjetiva plural.

Confluindo, uma vez mais, com outras abordagens e reflexões acerca da construção do pensamento musical, o compositor e músico brasileiro Tiago Oliveira Pinto, nos convida a pensar outras manifestações brasileiras para além dos seus fenômenos puramente acústicos. Transfluindo, desta forma, com a ideia apresentada anteriormente neste trabalho, a respeito

da dimensão do debate musical capaz de relacionar corpo e música, música e sujeito, sujeito e seu contexto social.

O samba, a capoeira, o maracatu e muitas outras manifestações brasileiras com evidentes traços africanos, são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. Estão vinculados a variadas formas de expressão, como à dança, a padrões de movimento, à língua, à religião e são constituídos por elementos tão abrangentes que, muitas vezes, representam “estilos de vida” e estratégias mesmo de sobrevivência de determinados grupos sociais. Sua dimensão não se limita, portanto, ao fenômeno musical, na acepção estreita deste termo, mesmo porque não existe expressão nas línguas africanas que cobrisse precisamente todo o espectro semântico do termo ocidental “música”. (Pinto, 2004, p. 88)

A partir disto, podemos também pensar a relação simbólica construída por meio do imaginário coletivo e/ou individual do sujeito-artista. Em especial, neste trabalho, do sujeito-artista-negro que carrega em sua pele e corporeidade, através da gestualidade ritualística de suas performances cotidianas, os saberes ancestrais. Com isso, o mesmo proporciona a si próprio e a toda sua comunidade o entendimento de um corpo-negro-território favorável e dinâmico no âmbito da encruzilhada.

Território de indefinição a priori, as musicalidades brasileiras são encruzilhadas, campos de possibilidades para criatividades plurais em constante fluxo de movimento – de constantes migrações internas e externas, enraizamentos, expropriações e reapropriações territoriais. Corpos individuais são perpassados por tais encruzilhadas, nas quais também repassam seus saberes ancestrais e suas potencialidades de ressignificação no coletivo. (Graeff, 2020, p.5)

A partir dos territórios férteis e dinâmicos aos quais o corpo negro se inscreve de forma criativa e plural, cria-se assim uma estética sonora por meio da expressividade. Mas também estratégias de sobrevivência e resistência à sua cultura e identidade. Portanto, as confluências sonoras constituem um processo contínuo de troca cultural e identitária.

Por exemplo, ao se expressarem de forma coletiva e organizada, negras e negros trocam experiências a partir de acontecimentos de seus cotidianos. Neste processo de troca e/ou partilha, saberes ancestrais são transmitidos numa rede que se tece a partir de uma pedagogia não linear, estática e fixa, como a de tradição branco-europeia. Para as tradições de matrizes africanas, qualquer tipo de arte está relacionado com a ritualística, com o culto que dá origem a cultura dos povos africanos e afro-brasileiros em nosso país.

O tocar, dançar e cantar estão ligados a um processo iniciático que é desenvolvido desde o nascimento até o último respiro de vida do indivíduo. Esse processo ritualístico, assim como as religiões de matrizes africanas, são a iniciação do indivíduo em sua cultura, história, origem e identidade manifestada em toda a sua corporeidade.

Desde a dança, até a linguagem e as ondulações vocais que ressoam e reverberam no corpo de quem a escuta. Ou seja, o corpo está inteiramente ligado a este fazer artístico, pois o som não anula o corpo e nem o corpo anula o som.

Sobre os processos de ensino e aprendizagem musical, confluindo com a ideia de corpo na música, mas também a valorização da cultura de tradição africana podemos pensar em processos de transmissão transcultural. A artista negra, compositora, cantora e acadêmica brasileira, Inaicyrá Falcão dos Santos, nos oferece uma reflexão sobre a transmissão dos conteúdos culturais a partir desses processos.

Todas as formas de arte (canto, dança, música) na tradição africana possuem o mesmo processo de aprendizagem, ou seja, um processo iniciático que ocorre desde a infância, imitando-se os mais velhos. A aprendizagem está fundamentalmente ligada ao aspecto religioso, o religare, em que os conteúdos culturais são transmitidos de geração a geração. (Falcão, 2019, p. 81)

Ao contrário da música de tradição europeia, na tradição africana não há uma normatividade cristalizante para as operações musicais, artísticas e culturais. A normatividade presente tão difundida em escolas, conservatórios e universidades de música nas Américas é uma herança colonial. Essa herança colonial, fruto da escravidão de corpos negros, dita quais os espaços que devem ser ocupados exclusivamente por pessoas brancas, e quais espaços a serem ocupados por pessoas negras e indígenas.

A própria academia e seu corpo docente e as orquestras sinfônicas são exemplos desta divisão no mercado de trabalho na música. A performance que não está associada a uma subordinação colonialista e monocultural, incorpora os valores e os modos que o sujeito interpreta o mundo e, especialmente neste trabalho, o sujeito negro.

O próprio conceito de performance se amplia e rompe com a ideia limitante que se resume ao palco, a uma apresentação, show e /ou concerto. As performances, principalmente àquelas que se manifestam pelo processo ritualístico, acontecem pelo movimento da ancestralidade e por ela se desenvolvem.

A oralidade faz com que seja possível reconhecer os saberes que não estão necessariamente em circulação científica, mas pulsam nos gestos, falas, olhares e através do caminhar num processo ritual-corporal capaz de relacionar música e corpo, corpo e fala, fala e movimento, movimento e dança numa espiralar.

Conforme nos indica uma das principais pensadoras do teatro brasileiro, escritora e intelectual negra, Leda Maria Martins:

Como estilo cultural, as performances incorporam e ilustram valores, e são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de

pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos. Nas performances rituais também podemos fruir a elaboração de suas poéticas, configuradas pelos solfejos da voz, pelas balizas do corpo em movimento e pela poética dos seus gestos. Aqui a ancestralidade vibra e restitui, performando os repertórios de nossas africanias, tanto das mais longevas quanto das mais recentes que com elas improvisam e nelas se fermentam. (Martins, 2021, p. 67-68)

Interessante ainda é pensar como as singularidades e especificidades de cada sujeito são capazes de atravessar as identidades negras. Com isso, importa dizer que, ao falarmos da relação entre pessoas negras na diáspora e a música, não busco generalizar seus modos de interação com o som, sua performatividade em relação à arte, cultura e interpretação de mundo. No entanto, busca-se neste trabalho a semelhança entre essas relações e o que podemos aprender com o cultivo de uma memória negra, sua história, consciência racial e valorização das intersubjetividades negras tão pouco valorizadas e discutidas em nossa sociedade.

Para tanto, é necessário que os trabalhos que se dediquem ao estudo das relações étnico-raciais na música tenham a preocupação de resgate a uma memória negra, buscando com isso sua valorização. A ancestralidade enquanto conceito que atua no corpo vivo do sujeito, merece ser incorporada em discussões acadêmicas com credibilidade e sem desvios.

A partir dos movimentos de encruzilhada que tecem e criam noções em processos transculturais relacionados com o seu fazer artístico, a música enquanto ciência e, conseqüentemente, o seu processo de ensino e aprendizagem. Destacando a formação de professores, desde a Educação Básica ao ensino superior.

As imagens dos negros, indígenas e quilombolas, estereotipadas e marcadas pelo racismo acadêmico, são transformadas quando o mestre e a mestra, ao serem admitidos, são colocados no lugar que Lacan chamou do sujeito suposto saber. O docente, como o analista, é objeto de transferência dos estudantes que projetam no mestre o lugar daquele que sabe frente a eles, que (ainda) não sabem, e que é o mesmo lugar que eles projetam nos seus professores doutores. É por tal motivo que a exclusão étnico-racial caminha junto com a exclusão epistêmica: ao se reformar uma, a outra também é transformada. A imaginação muda em ambos os lados, considerando que vivemos em um espaço de imaginário racista. Essa imaginação pode passar por muitos caminhos, tais como a reformulação dos livros didáticos e a presença de mestres e mestras nos espaços educacionais para ensinar os conteúdos das leis nº. 10.639 e nº. 11.645, destinadas respectivamente ao ensino de história da África e da cultura afro-brasileira e das culturas indígenas. (Bernardino-Costa et. al., 2018, pp.100-101)

Os esforços dos afro-brasileiros de manterem sua cultura e religiosidade viva estão ligados aos seus ancestrais, não como uma forma de imitar um passado e manter, a partir disso, um

gesto conservador em sua prática e seu modo de interação com o mundo que lhe cerca. Mas sim de preservar um circuito de valores e práticas que aproximem Brasil e África.

A densidade dos laços entre o Brasil e as várias regiões da África decorre, dentre outros fatos, da formação de modelos culturais que têm a preservação e a mudança como formas intercomplementares. O sujeito negro nos dois continentes, diante dos desafios impostos pelas contingências históricas, articulou ações de resistência à opressão e cultivou mecanismos de negociação (com os seus pares e com a sociedade) que lhe permitiram fundamentar os seus espaços de sociabilidade. (Pereira, 2005, p. 376)

O corpo-negro-território na música

O corpo-negro-território, guardião da força vital, conhecido em algumas culturas como axé, será aqui discutido enquanto estudos primeiros que ganharão corpo em estudos futuros. Deste modo, busca-se aqui, iniciar a discussão a respeito da cosmopercepção⁵ em relação ao corpo e a música, a partir de uma perspectiva afrodiaspórica.

A raça, neste trabalho, será elemento fundante de compreensão das reflexões que aqui serão apresentadas, com o objetivo de resgatar uma ancestralidade e/ou memória africana a partir das expressividades corporais enquanto inscrição do corpo negro que se dinamiza em territórios de resistência cultural negro-africana.

Essa resistência, por sua vez, encontra-se nos processos de incentivo a uma memória negra ancestral, podendo ser utilizada como recurso pedagógico para o ensino e análise musical. Em 1978, Abdias Nascimento já trazia o questionamento acerca da ausência da memória africana nos currículos escolares, e hoje em 2024, ainda constatamos sua ausência.

Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e civilizações, as características do seu povo, foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras? Ao contrário, quando há alguma referência ao africano ou negro, é no sentido do afastamento e da alienação da identidade negra. (Nascimento, 2020, [1978], p. 112)

⁵ Ao abordar o conceito de *cosmopercepção*, me debruço na obra “A invenção das mulheres”, da autora e intelectual nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí. Em sua obra, a autora nos oferece uma rica perspectiva a partir da cultura yoruba a respeito de como diferentes culturas interpretam e percebem o mundo ao seu redor. Oyèwùmí introduz esse conceito para destacar como a percepção do mundo, das identidades e das relações sociais é moldada por cosmovisões específicas que podem diferir substancialmente das visões ocidentais. A respeito das especificidades, é importante levarmos essas reflexões ao cerne que corresponde a individualidade de cada pessoa, explorando assim a noção de *orí* (cabeça), que será argumentada pela autora ao longo de seu livro. Tal qual a experiência negra plural ancestral de ser e estar no mundo. “É significativo que, na cosmologia iorubá, quando uma parte do corpo é destacada, é o *orí* (cabeça), que é entendida como a sede do destino individual (*orí*). A palavra *orí* tem, assim, dois significados intimamente entrelaçados - destino e cabeça”. (Oyèwùmí, 2021, p. 78)

Historicamente, os estudos que se debruçam a compreender a música realizada no Brasil, são ancorados por perspectivas e narrativas “universalizantes” a respeito das práticas corporais, gerando uma escassez bibliográfica sobre as temáticas que envolvem essa perspectiva. No entanto, estudos mais recentes nas áreas da etnomusicologia e antropologia da música, tem se preocupado em discutir não só o corpo, mas as relações raciais que perpassam um saber ancestral africano de nossa musicalidade brasileira. (LÜHNING, 2014), (SANTOS 2020), (SANDRONI, 2010), (PINTO, 2004), (BATISTA, 2018b), (BARROS, 2017), (GRAEFF, 2020), (DE SOUZA SANTOS, 2022), (DE SOUZA BESSA, 2022), (LOPES, 2005) e outros, são exemplos de autores que se dispõem a problematizar e promover um estudo reflexivo, prático e crítico sobre as relações raciais na música.

Refletir sobre as relações construídas em torno da perspectiva e ideia de corpo a partir de uma *cosmopercepção* não tecida pela normatividade de tradição branco-europeia, nos permite ampliar as discussões sobre a maneira como o corpo negro se inscreve em ambientes não oficiais de ensino e expressividade cultural, musical e artística em sua complexidade.

Logo, as subjetividades e intelectualidades negras passam por um processo de organização social e política, tendo o seu corpo como inscrição, mas também como registro dos saberes de nossos ancestris na contemporaneidade. Esse movimento acontece em espaços diversos de inscrição do corpo negro na música. Como por exemplo, na música ritualística africana que convoca o corpo através dos ritmos sagrados do candomblé, permitindo que através dela haja uma ligação entre o sagrado. Outro exemplo são as escolas de samba, o carnaval, o samba de coco, samba de roda, tambor de crioula, maracatu, jongo, capoeira, o movimento Hip Hop e outros.

Como escritora, intelectual, artista, musicista e arte educadora brasileira negra, já destaquei anteriormente as subjetividades e intelectualidades negras como escrita do sujeito negro no mundo, como podemos ver a seguir:

As subjetividades, intelectualidades e produções de saberes negros enquanto episteme é o que podemos chamar, neste trabalho, de escrita de si no mundo. Ou seja, são formas de registros no qual pessoas negras encontraram para manifestar sua arte, cultura, musicalidade, pensamento e filosofia. E mesmo que outras formas de escrita e grafia de si aconteçam na celebração do movimento pela oralitura, a palavra grafada e reconhecida enquanto legítima pelo ocidente, ainda hoje, é um meio de articulação para que negras e negros possam reivindicar, através de suas produções, o seu direito a interpretações outras de si e do mundo. (Souza, 2023, pp. 4-5)

Sob uma perspectiva afrodiaspórica, o movimento de inscrição do corpo negro se manifesta em diferentes ambientes, ao que vamos chamar neste trabalho de “ambientes de inscrição do corpo negro na música”. E a partir de uma abordagem musical, os ritmos, neste sentido,

também podem ser compreendidos como a característica principal que constitui, de maneira simbólica, uma parte significativa da complexidade musical da diáspora africana no Brasil. “O ritmo, que também é alicerce soberano na expressão musical de matriz africana, é a forma até do que não tem consistência orgânica, é o elo entre o estático e o dinâmico. Confere vínculo aos movimentos, guarda e expande o fluxo de eventos”. (Da Rosa, 2020, p. 50)

Não só o ritmo, mas também a *oralitura*⁶ são agentes que se expressam de forma performativa através do corpo, seus gestos e movimentos. No contexto intersubjetivo e simbólico da cultura, o corpo se inscreve como ato de subversão à miséria e ao racismo, e em muitos casos, por meio da festa enquanto celebração ritualística de nossa ancestralidade. Os tambores, com seu poder convocatório a uma ancestralidade negra africana e os instrumentos de percussão, exemplificam bem esse saber musical ancestral das corporeidades da diáspora.

A rítmica dos tambores e a percussão de todos os instrumentos ecoam na reminiscência performática do corpo, nele fazendo ressoar as radiâncias do próprio tempo, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer, pois “o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação”. (Martins, 2021, p. 92)

A palavra assume forte influência na transmissão de saberes ancestrais que se manifestam, em muitos casos, de forma corporal e ritualística, acompanhada dos ritmos africanos e afro-brasileiros enquanto resgate a uma memória musical negra da diáspora no Brasil. Todavia, importa dizer que, a memória ancestral que aqui se discute, ao contrário da memória musical de tradição europeia, que ao longo dos séculos se cristalizou em conservatórios, escolas e universidades de música, nada tem a ver com a memória de tradição africana. Uma vez que está é mutável e dinâmica, podendo ser reeditada nas performances cotidianas do sujeito negro, reforçando seus fundamentos.

No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se evento não porque se cristalizou nos repertórios da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva. A palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. (Martins, 2021, p. 93-94)

⁶ O conceito de *oralitura*, conforme explorado por Leda Maria Martins, refere-se à interseção entre a oralidade e a literatura, destacando a importância das tradições orais na formação e na expressão literária. Este conceito é fundamental para a compreensão da literatura em contextos culturais onde a tradição oral desempenha um papel crucial na transmissão de conhecimento, histórias e identidades.

Importa trazermos a discussão do corpo na música, nas performances e expressões musicais, mas também em processos de ensino e aprendizagem musical. Precisamos discutir com criticidade sobre quais corpos o ensino de música tem se preocupado trazer na formação de músicos, pesquisadores e demais pessoas que trabalham com a música.

A incorporação da questão de raça, gênero e classe nas pesquisas recentes realizadas na área de música, não tem por objetivo promover uma hierarquização de valores a respeito da tradição branco-europeia, da tradição de matriz africana e/ou indígena. O que pesquisadores, especialmente das áreas de etnomusicologia, antropologia da música e musicologia se propõem a discutir, é a ausência de debates e estudos sérios a respeito das questões de raça, gênero e classe, e suas consequências. Podendo aqui citar o apagamento simbólico dos saberes ancestrais enquanto prática de genocídio e não reconhecimento das produções intelectuais de pessoas negras, indígenas, quilombolas e dissidentes de gênero enquanto episteme.

O que se procura estabelecer a partir das políticas públicas, da reflexão e da ação antirracista no campo das artes é afirmar um lugar do sujeito negro africano e afro-brasileiro, onde sua história, cultura e escrituras possam ser expressas sem serem consideradas um conhecimento marginal. Deste modo, o conceito de Afrocentricidade, criado pelo filósofo estadunidense Molefi Kete Asante, opera enquanto ação que rejeita as noções de normatividade europeias como universais e superiores. “A Afrocentricidade é uma crítica da dominação cultural e econômica e um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica”. (Asante, 2010, p. 10)

Todavia, sabemos que os currículos escolares ainda são parte fundamental na elaboração de um imaginário social coletivo a respeito da imagem do negro na contemporaneidade. Logo, a ausência de representatividade das questões que perpassam a população negra nos processos de ensino e aprendizagem favorecem a manutenção de uma herança colonial, que tem como discurso a hegemonia e a cristalização dos saberes, suas interações e relações sócio-musicais, culturais e artísticas.

A intelectual negra, ativista, escritora e professora brasileira, Lélia Gonzalez, nos traz contribuições com impactos profundos acerca da arte e cultura negra em nosso país. E podemos perceber isto no trecho que se segue:

Do ponto de vista cultural, porém, o branqueamento está lá, tentando demonstrar a superioridade europeia em detrimento da histórica contribuição africana à construção da herança sociocultural brasileira.

A caracterização da produção cultural afro-brasileira nas instituições de cultura e educação, por exemplo, ilustra esse fenômeno. Práticas educacionais, assim como textos

escolares, são marcadamente racistas. E isso sem levar em conta o sexismo e a valorização dos privilégios de classe. É desnecessário observar que os meios de comunicação de massa apenas reforçam e continuam a seguir a ideia da “superioridade branca”. (Gonzalez, 2020, p; 68)

A encruzilhada em que se coloca o Brasil sob uma perspectiva educacional, em diálogo com as questões da população negra. Principalmente, o aqui pensando a partir do ensino musical, que deve assumir um compromisso com o combate ao racismo e o esclarecimento da imagem simbólica do negro em nossa sociedade sob um viés antirracista. “A luta pela visibilidade dos negros e das negras na cena artística e cultural, na literatura e na mídia continua até hoje”. (Gomes, 2017, p. 31)

O Movimento Negro Unificado (MNU), a partir de 1978 - ano de sua criação - atua como um dos principais meios articuladores de organização política-epistemológica em prol da conscientização racial no Brasil. O MNU também foi o responsável pela formação de uma geração de intelectuais e artistas brasileiros negros, tendo na sua formação personalidades como Kabengele Munanga, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Milton Santos, Conceição Evaristo, Mãe Stella de Oxóssi, Carolina Maria de Jesus, Djamilia Ribeiro, Adhemar Ferreira da Silva, Joaquim Benedito Barbosa Gomes, Sueli Carneiro, Ruth de Souza e outros.

Na educação, o MNU assume no interior de sua militância a discussão que se refere às cotas, passando a ser uma demanda no seu calendário político de lutas e resistência. Com isso, descarta-se um discurso universalizante ao que se refere a inscrição do corpo negro a partir dos ambientes educacionais, exigindo, assim, conteúdos afrorreferenciados nos currículos escolares. Como também a inscrição de corpos negros a partir da docência.

Nilma Lino Gomes, nos traz de forma bastante elucidativa esta questão:

É possível dizer que até a década de 1980 a luta do Movimento Negro, no que se refere ao acesso à educação, possuía um discurso mais universalista. Porém, à medida que este movimento foi constatando que as políticas públicas de educação, de caráter universal, ao serem implementadas, não atendiam à grande massa da população negra, o seu discurso e suas reivindicações começaram a mudar. Foi nesse momento que as ações afirmativas, que já não eram uma discussão estranha no interior da militância, emergiram como uma possibilidade e passaram a ser uma demanda real e radical, principalmente a sua modalidade de cotas. (Gomes, 2017, p. 33)

Até aqui, vemos como as confluências que se estabelecem através de uma ação política-epistemológica negra são capazes de ampliar perspectivas acerca dos processos de ensino e aprendizagem musical. Principalmente, pensando as corporeidades negras a partir de territórios férteis de elaboração e construção de um pensamento decolonial e afrodiaspórico

para o ensino de música. Pensando e confluindo com essas questões, discutiremos no próximo tópico a relação que se estabelece entre o sujeito negro e suas escrevivências através do conceito de ancestralidade negra.

Educação musical e ancestralidade negra

Os saberes que são tecidos e construídos a partir do rompimento com estruturas normativas de hierarquização por meio de um juízo de valor branco-europeu, são saberes que emergem na transgressão de um ensino tradicionalista, monocultural e colonialista. Como exemplo, podemos citar o movimento hip hop e o rap como pedagogias transgressoras de uma prática ancestral antirracista.

O valor educacional inerente ao *hip hop* deriva de sua autoconsciência, determinação e expressão. A verdadeira educação do *hip hop* é fundada na pedagogia do *hip hop* que procura processos de aprendizado alternativos e múltiplas teorias e práxis de ensino e aprendizagem. (Amaral; Carril (Orgs.), 2015, p. 171)

Contudo, antes de nos aprofundarmos sobre as questões pedagógico-musicais que perpassam o fazer artístico musical sob um viés antirracista e contracolonial, precisamos pensar os ambientes de inscrição do corpo negro. Sendo este, um corpo-território que se inscreve e se potencializa a partir dos processos de consciência e orgulho étnico-racial. Principalmente, àqueles forjados no bojo de uma ação político-epistemológica através de processos de aquilombamento como lugar primeiro de resistência cultural, intelectual, filosófica, artística e política.

No reconhecimento do Movimento Negro como ator político e educador, organizo o seu legado epistemológico intrínseco, como produtor de um tipo específico de conhecimento: o conhecimento nascido na luta. Um conhecimento que quanto mais se consolida, mais tem a capacidade de transformar a sua própria forma de ver, perceber e interpretar os problemas que motivam a sua luta. Um conhecimento que se organiza na forma de produção intelectual de práticas políticas, sociais e pedagógicas. (Gomes (Org.), 2022, pp. 30-31)

As discussões propostas ao longo deste trabalho assumem um lugar de contradiscurso à hegemonia do saber de tradição branco-europeia. Assim, trazer tais discussões para o campo educacional sob uma perspectiva artístico-musical-afrodiáspórica, é possibilitar a descolonização de conhecimentos e o reconhecer enquanto episteme.

No contexto na literatura decolonial, podemos pensar essa ação como um compromisso com a luta antirracista, bem como o reconhecimento de uma intelectualidade afrodiáspórica. Reconhecendo e valorizando autoras e autores negros.

Retomar autores e autoras negros brasileiros e estrangeiros, lembrar quais foram as lideranças negras que participaram das principais mudanças emancipatórias do mundo, dar relevo às suas produções e conhecer as disputas acadêmicas de negros e negras no mundo da produção do conhecimento brasileiro no contexto da literatura decolonial latino-americana diz respeito a um percurso de ruptura epistemológica e política no sentido de descolonizar os currículos e o próprio campo do conhecimento. (Bernardino-Costa et. al., 2018, p. 224)

É interessante também pensar como as intersubjetividades do sujeito negro estão vinculadas a um processo no qual o experimentalismo, a investigação, a cosmopercepção sonora, analítica, prática e teórica dialogam entre si a partir da encruzilhada. Esse processo, por sua vez, ocorre das múltiplas noções e perspectivas de temporalidades diversas que compõem o processo ritualístico de gestação de ideias.

Para tanto, os estudos afrorreferenciados são capazes de nos ancorar na busca por outras cosmopercepções que têm por preocupação o resgate a uma memória ancestral negro-africana. Logo, sua valorização acontece a partir dos processos de incorporação de saberes afrodiaspóricos e decoloniais que passam a se tornar presentes nos currículos e métodos de estudo e elaboração musical.

O reconhecimento a uma memória negra-africana-ancestral, mais do que simbólica, é a manifestação do compromisso e respeito com uma das principais conquistas do Movimento Negro, que é a Lei 10.639/03, que obriga o ensino da História da África e Cultura Afro-Brasileira, em escolas. “O Movimento Negro tem conseguido expandir a politização da raça e da identidade negra para lugares nos quais elas antes não eram consideradas ou eram invisibilizadas”. (Gomes, 2017, p. 71)

Como podemos pensar com criticidade os processos epistemológicos que acontecem no ensino musical da Educação Básica? Como romper com a normatividade estabelecida e imposta de um cânone eurocêntrico, no qual subalterniza e rotula os saberes das diásporas africanas no Brasil como saberes não “legítimos” e/ou “marginais”?

O músico negro, compositor, artista multifacetado, professor e doutor em Musicologia, Leonardo Moraes Batista, nos conduz a uma crítica a partir de reflexões acerca da subalternização do conhecimento da negritude. Além de nos revelar de forma elucidativa as principais consequências deste processo.

A epistemologia do processo de Educação Musical, nas escolas de Educação Básica, por exemplo, obedece ainda ao cânone eurocêntrico, impossibilitando, invisibilizando e subalternizando o conhecimento que advém da negritude. Quando esse conhecimento chega ao espaço escolar chega de forma deturpada e folclorizada, o que impede a

reconfiguração de um currículo que abarque a produção de conhecimento enquanto processo de construção de saber. (Batista, 2018a, p. 63)

Quando autoras e autores na área da música se dispõem a discutir a racialização que ocorre no universo musical, desde a formação de músicos, até mesmo, o mercado de trabalho, outros estudiosos que bebem da fonte do cânone eurocêntrico, buscam mecanismos para invalidar a importância do debate na área. No entanto, sabemos que tornar ausente a discussão de raça implica na perpetuação colonialista, monocultural e racista dos mecanismos de inviabilização da complexa episteme empreendida por artistas, músicos e intelectuais negros.

A escrevivência do sujeito negro periférico, sob uma perspectiva pedagógico-musical, busca a valorização das vivências negras a partir da manifestação de toda sua corporeidade. Já a encruzilhada (Martins, 2021), através de processos transculturais, evoca uma ancestralidade a partir das individualidades/singularidades da população negra, que apesar de se manifestar coletivamente enquanto ação política e estratégica a sobrevivência, preserva sua individualidade e pluralidade como indivíduo.

A respeito ainda dos processos de entendimento e incorporação da prática-conceito de escrevivência evaristiano, gostaria de retomar a seguinte reflexão:

Numa perspectiva musical, podemos entender a escrevivência como parte de um processo de transformação e vivência do sujeito negro periférico, que através da música manifesta toda a sua corporeidade e musicalidade. Seja através dos ritmos da percussão e dos tambores, das músicas de terreiro, das escolas de samba, do Rap e do movimento Hip Hop, do samba, pagode e dentre outras formas plurais de se inscrever a partir da experiência do que é ser negro no Brasil. Já a encruzilhada, como esse lugar de promoção de uma pluralidade através de processos transculturais, torna-se um espaço no qual a evocação da ancestralidade seja incorporada com credibilidade sem desvios. Trazendo, desta forma, maneiras de expressão outra da linguagem, mas também das singularidades que atravessam as identidades negras. (Souza, 2023, p. 06)

Pensar a música e sua relação com o corpo, especialmente a partir das gestualidades do corpo-negro-território e o seu espaço fértil e dinâmico, é atribuir uma valorização da memória negra-africana. Esse pensar nos auxilia na compreensão e esclarecimento não só de nossa história como povos brasileiros, mas também das expressões de nossa musicalidade afro-brasileira.

A perspectiva afrodiaspórica, para os estudos e discussões aqui empreendidos, é elemento fundamental para o desdobramento de outras narrativas a respeito do ensino musical. Principalmente, quando pensamos em seu contexto histórico, filosófico e sociológico no que diz respeito ao contexto social ao qual determinadas práticas acontecem.

Sob uma perspectiva de educação musical afrorreferenciada, a inclusão de conteúdos como a história do movimento hip hop, o rap e a análise de suas canções, permite combater uma ideia universalizante que se convencionou chamar de “erudita” no Brasil. O hip hop e o rap, são só alguns dos diversos exemplos que podemos utilizar para pensar em ferramentas pedagógicas não convencionais de ensino e aprendizagem musical, com fortes traços da cultura africana. Podendo aqui citar também os Blocos Afro de Salvador, em confluência com a organização política e intelectual no Movimento Negro.

A confluência entre o Movimento Negro unificado e o surgimento de Blocos Afro durante o carnaval preparou o palco para a próxima geração adotar o hip hop como uma crescente global popular que pôde dar continuidade ao trabalho de chamar a atenção às “marginalidades conectivas” de cultura e de classe, no contexto sócio-político e racial. (Amaral; Carril (Orgs.), 2015, p. 84)

Se somos um país pluricultural e pluriétnico, porque insistimos em manter um discurso unilateral a respeito de nossa musicalidade? Porque não consideramos outros contextos de expressão artístico-musical e pedagógico, como por exemplo, a música de candomblé, escolas de samba, o rap e, até mesmo, a rua? E porque não pensamos em outros elementos que não se restringem a um estudo do som, altura, intensidade, timbre, acordes e partitura de forma tradicional?

A etnomusicóloga, Angela Lühning, nos oferece uma visão sobre as diferentes expressões corporais que atuam como elemento fundamental para o fazer musical.

Muitas vezes os elementos como expressão verbal e corporal tem um papel fundamental, inseparável da música. Pensemos em exemplos como a cantoria, onde a música forma um par perfeito com a letra, sendo a letra até mais importante do que a música, porém, esta, por outro lado, indispensável para a realização da arte poética e improvisatória.

Pensemos também no exemplo da música do Candomblé, durante a realização de uma festa pública: sob um ponto de vista radical, a música é apenas o veículo para a realização da dança que serve por sua vez como meio para a manifestação das entidades; os orixás, que precisam também das letras das cantigas como homenagem e explicação de suas atitudes e comportamentos, para continuarem a dançar. (Lühning, 1999, p. 54-55)

O processo de retomada e valorização a uma ancestralidade negra africana precisa ser realizado com criticidade, respeito às diferenças e o acolhimento das produções postas à margem do cânone eurocêntrico. Precisamos estar atentos a maneira pela qual acontece esse processo e os seus resultados, principalmente, quando tratamos de cultura popular, para não cairmos nas malhas da folclorização a respeito destas práticas. Como nos aponta Lühning (1999):

Certamente é importante ressaltar que é fundamental trabalhar estas manifestações não como folclore - termo até hoje usado indiscriminadamente - mas sim como manifestações

da cultura popular, da cultura do país como um todo, como algo vivo e significativo que oferece uma alternativa muito importante para a educação musical, trazendo outros conceitos de música, de sua transmissão e interação do que aqueles normalmente presentes no ensino baseado apenas no ensino da música ocidental.

O resgate da música da cultura popular dentro da Educação Musical é necessário, importante e até indispensável, porém, é importante também, refletir sobre a forma como se realiza este resgate e como se aplicam os resultados deste resgate. (p. 69)

Ao abordarmos, de forma crítica e engajada as questões de raça que atravessam o ensino de música no Brasil, nos deparamos com uma dificuldade em encontrar pesquisadoras e pesquisadores que se propõem a discutir a temática, especialmente, pessoas negras. Este fato, por sua vez, evidencia não só a escassez bibliográfica, como já mencionado e problematizado anteriormente, mas a dificuldade de permanência de pesquisadores negros em programas de Pós-Graduação.

A atualização dos mecanismos de opressão na área educacional, científica e tecnológica, política e artística não tem limites. É sabido que o racismo opera de diferentes modos, se camuflando a depender do contexto de sua instituição e estrutura. Como exemplo, a materialização e construção do imaginário simbólico social que propaga uma normalização das práticas racistas e criminosas em nossa sociedade. Por sua vez, o racismo torna-se um componente orgânico na estrutura das relações de poder nos currículos do ensino de música, desde a Educação Básica até o ensino superior.

O advogado negro, professor universitário, intelectual, escritor e Ministro de Estado dos Direitos Humanos e da Cidadania no Brasil, Silvio Luiz de Almeida, em seu livro “Racismo Estrutural” (2018), nos apresenta como as instituições se utilizam do racismo em suas práticas cotidianas.

As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista. (Almeida, 2019, p. 38)

Ainda numa perspectiva educacional, importa que o educador esteja aberto às interações entre seus educandos, para que com isso haja uma confluência de saberes a partir das experiências do educando e as suas próprias.

A renomada teórica cultural, feminista, escritora americana e mulher negra, bell hooks, em sua obra “Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade” (2013), nos conduz a crítica por um ensino que se proponha engajado e crítico. Valorizando, assim, as vivências do educando entre processos de transfluência entre educador e educando.

Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusarmos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajamos os alunos a correr riscos. Os professores que esperam que os alunos partilhem narrativas confessionais mas não estão eles mesmos dispostos a partilhar as suas exercem o poder de maneira potencialmente coercitiva. (hooks, 2019, p. 35)

Numa perspectiva de tradição das matrizes africanas, o ensino musical, a priori, não têm como foco uma suposta hierarquia de saber a partir de escritos, mas sim a transmissão oral de sua cultura. Seus fundamentos e ritos que são contados pelos mais velhos e passados de geração em geração, acontecem a partir de um processo de confluência com sua própria história, cultura e origem. A oralidade e sua preservação garantem a continuidade de um saber ancestral, e por ser passível de pequenas alterações e mudanças, o seu saber é construído diariamente pela comunidade.

O pensamento ancestral africano não interpreta as relações entre natureza e ser humano como algo “diferente”, “superior” e “inferior”, pois é mais importante que haja harmonia entre as coisas. Contudo, importa dizer que a tradição oral das matrizes africanas não se restringe a contação de histórias e mitos, ela é ciência e a grande responsável por proporcionar elementos que irão ajudar o indivíduo a compreender e respeitar o mundo que lhe cerca.

A tradição oral, que não se limita aos contos e lendas nem aos relatos míticos e históricos, é a grande escola da vida, recobrando e englobando todos os seus aspectos. Nela, o espiritual e o material não se dissociam. Falando segundo a compreensão de cada pessoa, ela se coloca ao alcance de todos.

A tradição oral é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação. Baseada na prática e na experiência, ela se relaciona à totalidade do ser humano e, assim, contribui para criar um tipo especial de pessoa e moldar sua alma. (Lopes; Simas, 2020, p. 41)

Ações educativas, que tem como premissa a formação humana a partir de uma perspectiva afrodiaspórica, engajada e crítica, cujo objetivo seja a descolonização dos currículos no ensino de música, desde a Educação Básica até o ensino superior, podem contribuir para a erradicação do racismo vigente em nossa sociedade e em nossas práticas enquanto docentes.

Em pleno 2024, não podemos mais aceitar um currículo monocultural, colonialista e racista, que de maneira sistêmica, apaga os saberes de tradição africana, ignoram a complexidade e

riqueza da nossa musicalidade afro-brasileira e suas manifestações culturais. Bem como a incorporação de outros elementos para a análise e interpretação musical.

Nas relações que são atravessadas entre sujeito-ouvinte, sujeito-músico e sujeito-artista, há uma complexidade de interações que acontecem entre o escutar, aprender, ensinar e o fazer artístico. Posto isto, porque nos limitamos a compreender a música somente pelas convenções estabelecidas pela tradição branco-europeia, como harmonia, timbre, intensidade, dinâmica, altura, grafia e etc? Com isso, não estou afirmando que tais ensinamentos, hoje, já não devem ser utilizados, no entanto, porque quando o utilizamos e o inserimos em nossos currículos ignoramos uma variedade de outros saberes?

Trazer tais discussões para este trabalho teve, por objetivo, ampliar o debate acerca das violências que são impostas pelos currículos escolares, pela escolha de conteúdos em detrimento do apagamento de outros. E principalmente, expandir as possibilidades de interação com a música, especialmente, pensá-la através e pelo corpo, ressignificando a partir disto a escuta e percepção musical para uma ideia de cosmopercepção musical.

Considerações finais

Este trabalho procurou ampliar as perspectivas em torno do debate acerca das relações étnico-raciais que atravessam o campo musical. Com o objetivo de romper com as convenções que se estabeleceram historicamente acerca do pensar e fazer musical, este artigo se debruçou a compreender como a herança musical africana, a partir de um processo escravocrata, foi capaz de influenciar nossa musicalidade, cultura e expressão artística.

Contudo, é necessário dizer que a ausência de um discurso racializado na área musical só escancara uma atitude racista, pois a própria ausência de debate revela a negação em reconhecer as produções de pessoas negras enquanto episteme. O pensamento musical afrodiaspórico precisa ser visto como um campo promissor para as produções artísticas e científicas na área de música, ao passo que assumir tamanho compromisso deve ser incorporado no cotidiano como uma responsabilidade de todos, incluindo pessoas brancas.

No ensino de música, o racismo se manifesta em desprivilégio para as perspectivas negras, africanas e afrodiaspóricas em detrimento das perspectivas centrais europeias e brancas. Esse desprivilégio vai desde o reduzido número de pesquisadoras/es negra/os na área, o que caracteriza a dificuldade de acesso e permanência dessas pessoas nos programas de pós-graduação em Música, pela falta de políticas de ações afirmativas, até a desconsideração da existência de territórios de aprendizagem musicais como terreiros, quilombos, maracatus, comunidades periféricas e outras tantas no Brasil, com massiva presença da população negra. (Santos, et. al. 2022, p. 213)

O corpo e a escuta musical, a partir de uma noção de cosmopercepção das relações étnico-raciais na música e em seus processos metodológicos, ao que tange o campo da educação musical e sua crítica aos currículos escolares, possibilita adentrarmos na discussão a respeito do tensionamento racial estabelecido em nossa sociedade. E a partir disso, repensar nossas práticas como educadores, para assumirmos um compromisso com uma educação musical decolonial e antirracista.

Emerge trazer para a literatura musical os temas que estão em constante diálogo com os grupos minoritários de nossa sociedade, para que com isso possamos dar voz àqueles que historicamente foram silenciados e oprimidos pelo discurso dominante branco, colonialista e monocultural.

Para tanto, é necessário que as pesquisas em música estejam preocupadas com o contexto a qual determinadas manifestações artísticas e sonoras acontecem. E para que isso ocorra, é necessário haver um diálogo com outras áreas do conhecimento, para que assim possamos relacionar de forma consistente as questões de raça, classe e gênero na música.

Assim, este artigo buscou confluir com outras ideias e noções de sonoridade a partir das relações raciais, sua identidade e singularidade, dialogando desta forma, com o estudo das expressividades de tradição africana sob uma perspectiva musical que contempla os processos de ensino e aprendizagem. Mas também as pesquisas realizadas, especialmente, no campo da Etnomusicologia, Musicologia e Antropologia da Música.

O corpo, enquanto um corpo-negro-território-ancestral, sua relação com a música e a arte a partir da valorização das escrivências de cada sujeito, possibilitou a este trabalho trazer a discussão a respeito dos processos de biointeração com as sonoridades afrodiaspóricas, mas também da relação do indivíduo com a natureza.

Com isso, este trabalho teve como principal objetivo ampliar o debate acerca das discussões em torno das questões do imaginário simbólico do artista e do sujeito intelectual negro. Reconhecendo, assim, suas produções enquanto episteme a partir das inter-relações ocasionadas pelas manifestações artísticas, musicais e intelectuais de matrizes africanas.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.

AMARAL, Mônica Guimarães Teixeira do; CARRIL, Lourdes. *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação*. São Paulo. Editora Alameda, 2015.

- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. Tradução de Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *Ensaio Filosóficos*, v. 14, n. 1, p. 1-24, 2010
- BARROS, Iuri Ricardo Passos de. O Alagbê: entre o terreiro e o mundo. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- BATISTA, Leonardo Moraes. Educação Antirracista e Educação Musical: interações e perspectivas para a Educação Básica. *Interlúdio*, ano, v. 6, p. 54-74, 2018.
- BATISTA, Leonardo Moraes. Educação Musical, relações étnico-raciais e decoloneidade: tensões, perspectivas e interações para a Educação Básica. *Revista Orfeu*, v. 3, n. 2, p. 111-135, 2018.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. São Paulo. Editora Autêntica, 2018.
- DA ROSA, Allan. Pedagogia, autonomia e mocambagem. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2020.
- DE SOUZA BESSA, Beatriz. Artes musicais afro-brasileiras: livro digital para professores da educação básica. In: XXXII CONGRESSO DA ANPPOM. 2022.
- DE SOUZA SANTOS, Eurides. Racismo Acadêmico na Música: um diálogo com o Manifesto das pessoas negras contra o racismo nos cursos de música. In: XXXI Congresso da ANPPOM. 2022.
- DOS SANTOS, Antônio Bispo; PEREIRA, Santídio. A terra dá, a terra quer. São Paulo. Ubu Editora, 2023.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, p. 48-54, 2020.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 1996.
- FALCÃO, Inacyra. Corpo e Ancestralidade. Salvador. EDUFBA, 4ª edição, 2019.
- GOMES, Nilma Lino. O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ. Editora Vozes Limitada, 2017.
- GOMES, Nilma Lino. Saberes das lutas do movimento negro educador. Editora Vozes, 2022.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.
- GRAEFF, Nina. Notas negras, pautas brancas. Abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. *Revista Claves*, v. 9, n. 14, p. 1-28, 2020.
- hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo. Martins Fontes, 2019.
- LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 50, 2005.
- LÜHNING, Angela Elizabeth. A educação musical e a música da cultura popular. *ICTUS-Periódico do PPGMUS-UFBAI ICTUS Music Journal*, v. 1, 1999.
- LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. *Música em perspectiva*, v. 7, n. 02, p. 07-25, 2014
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro. Editora Cobogó, 2021.
- NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. São Paulo. Editora Perspectiva SA, 2020. (Publicação original em 1978)
- NASCIMENTO, Beatriz. O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa. São Paulo. Ubu Editora, 2022

- NASCIMENTO, Beatriz. Uma história feita por mãos negras. São Paulo. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe. Juiz de Fora. Funalfa Edições, 2005.
- PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África, n. 22-23, p. 87-109, 2004.
- SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. Estudos avançados, v. 24, p. 373-388, 2010
- SANTOS, Eurides; SODRÉ, Luan; SANTOS, Marcos. Música e pensamento afrodiaspórico. Salvador: Diálogos Insubmissos, 2022.
- SANTOS, Marcos dos Santos. Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia (Escola de Música), Salvador, 2020.
- SOUZA, Stefani Silva. A encruzilhada do saber artístico-musical enquanto potência pedagógica crítica a partir da escrevivência do sujeito negro periférico Comunicação. In: XXVI Congresso Nacional da ABEM, 2023.

Benedicto Nicolau dos Santos: um intelectual e compositor negro e sua participação no Paranismo

Daniele Martinez de Oliveira Coelho
Universidade Federal do Paraná - UFPR
danielemartinez@ufpr.br

Wilson Lemos Júnior
Instituto Federal do Paraná - IFPR
wilson.lemos@ifpr.edu.br

Adriana Vaz
Universidade Federal do Paraná – UFPR
vazufpr@gmail.com

Resumo: O objetivo do artigo é apresentar aspectos da trajetória da vida e da obra de Benedicto Nicolau dos Santos, um intelectual, musicista e negro e sua participação na construção do ideário Paranista. Para Benedicto, a linguagem da música e do teatro visavam a formação cultural e o refinamento social. Dentre os conceitos mobilizados, destacam-se o de trajetória, *habitus* e capital de Bourdieu (2001, 2009), o de rede de sociabilidade de Sirinelli (2003), e de intelectual de Vieira (2011), bem como as contribuições de Otto (2015) que aborda sobre a produção musical de Benedicto. As composições musicais apresentadas pertencem ao acervo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Filho de português e uma negra escravizada, no decorrer do seu percurso artístico-musical, na maioria das vezes, sua origem racial foi ocultada. Sua ascensão social e simbólica se pautou na cordialidade racial e no não-dito racista (SALES JR., 2006). A atuação no campo artístico-musical somado a sua rede de sociabilidades e a vasta produção musical, incluindo escritos sobre teoria, faz dele um músico-intelectual, ao propagar o ideal Paranista por meio de suas composições como o “Hymno de Curityba” de 1928. O Paranismo não se restringia ao Movimento Paranista e visava construir uma identidade local para o Paraná.

Palavras-chave: Música, História da Educação, História Intelectual, Paranismo

Benedicto Nicolau dos Santos: a black intellectual and composer and his participation in Paranismo

Abstract: The objective of the article is to present aspects of the life trajectory and work of Benedicto Nicolau dos Santos, a black intellectual, musician and his participation in the construction of Paranist ideology. For Benedicto, the language of music and theater aimed at cultural formation and social refinement. Among the concepts used, the following stand out: that of trajectory, *habitus* and capital by

Bourdieu (2001, 2009), that of sociability network by Sirinelli (2003), and that of intellectual by Vieira (2011), as well as the contributions of Otto (2015) that address Benedicto's musical production. The musical compositions presented belong to the collection of the Escola Paranaense de Música e Belas Artes (EMBAP). Son of a Portuguese man and an enslaved black woman, throughout his artistic and musical career, his racial origin was hidden most of the time. Its social and symbolic rise is based on racial cordiality and tacit racism (SALES JR., 2006). His social and symbolic rise was based on racial cordiality and the unspoken racist (SALES JR., 2006). His work in the artistic-musical field, combined with his network of sociability and vast musical production, including writings on theory, makes him an intellectual musician, as he propagates the Paranista ideal through his compositions such as "Hymno de Curityba" from 1928.

Keywords: Music, History of Education, Intellectual History, Paranismo

Introdução

Benedicto Nicolau dos Santos. Mulato, era maestro, dramaturgo e escritor, integrava a Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen, o Centro Paranaense de Letras, a SCABI, o corpo docente da EMBAP, entre outros órgãos de cultura e ensino, lecionava em várias escolas formais e informais e escrevia artigos para vários jornais. Benedicto, respeitado e admirado nos círculos sociais e intelectuais da época, não foi um caso isolado, mas um entre diversos. (PROSSER, 2001, p. 304).

Vários homens negros contribuíram para a formação cultural dos curitibanos no início do século XX, Benedicto é um deles como destaca Elisabeth Prosser (2001). Considerando a amplitude de sua atuação no campo educacional, artístico e jornalístico, este artigo tem como objetivo delinear parte da trajetória do intelectual Benedicto Nicolau dos Santos (1878-1956), bem como apresentar algumas de suas composições musicais pertencentes ao acervo da Biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Natural de Curitiba/PR, nasceu no dia 10 de setembro de 1878 e faleceu, também em Curitiba, em 9 de julho de 1956, com 78 anos de idade. Era filho de Manoel Gonçalves dos Santos, de origem portuguesa e Benedicta da Trindade Ribas, de origem negra. Na figura 1, podemos observar um retrato de 1957 feito pelo pintor Estanislau Traple (1898-1958) em homenagem ao falecimento de Benedicto, que ocorreu em 1956, para ser exposto na EMBAP.

Fig. 1. Retrato de Benedicto Nicolau dos Santos feito por Estanislau Traple (1957)



Fonte: Acervo da EMBAP (COELHO, 2023, p. 205)

A dissertação “Música, cultura e educação: a trajetória do intelectual negro Benedicto Nicolau dos Santos (1928-1948)” escrita por Daniele Martinez de Oliveira Coelho (2023), na qual embasa a escrita deste artigo, tem sintonia com as pesquisas de Surya de Barros (2018, 2021)

que trata da trajetória de intelectuais negros na transição do século XIX para o XX no contexto brasileiro, em especial na região da Parahyba do Norte, uma província da região norte. Barros (2018) mostra a participação de homens negros no mundo letrado como, por exemplo, a atuação do professor Graciliano Fontino Lordão (1844-1906), filho de mulher negra e frei católico. A trajetória de Lordão, assim como a de Benedicto contribuem para uma revisão da historiografia da população negra e sua importância na construção social e cultural da sociedade brasileira pós abolição da escravidão, problemática que vem se expandindo gradativamente a partir de 1990 (BARROS; FONSECA, 2016).

Igualmente, este estudo visa ampliar a compreensão sobre as relações raciais entre brancos e negros no Brasil e a inclusão dessa discussão no campo da história da educação tendo como foco o campo artístico-musical; embora, estudos na linguagem do teatro em sua interface com a educação mostrem a atuação de outros artistas-intelectuais-negros, rompendo com a ideia de que a população escravizada não tinha acesso à escola na Primeira República brasileira e elucidando sobre os diversos espaços formativos acessados pela população negra, que não se limitam a instituição escolar.

Carlos Eduardo Vieira e Fabiola Correa (2022) apresentam a trajetória de Abdias Nascimento (1914-2011) e enfatizam sua atuação como um intelectual engajado politicamente, em defesa e formação da consciência negra.

Abdias Nascimento apresenta-se como a figura de um homem preto, nascido no início da segunda década do século XX, neto de negros escravizados, filho de um sapateiro e de uma doceira, que representa em grande medida a história dos negros e, por extensão, da discriminação racial no Brasil. (VIEIRA; CORREA, 2022, p. 23).

A trajetória de Abdias e de Benedicto, cada qual em sua particularidade, tem em comum reconhecer o papel emancipatório da educação em que a arte e a cultura compõem suas ações, já que o teatro e a música são saberes que ultrapassam os modelos acadêmicos convencionais. A ascensão social de Benedicto se pauta na “cordialidade racial” que estruturava a sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX, como infere Ronaldo Sales Jr. (2006); assim como a perspectiva do “não-dito-racista”, termo cunhado pelo mesmo autor, se aplica ao fato de que a maioria das fontes encontradas o caracterizam como branco, e não como um homem negro.

Benedicto Nicolau dos Santos, o papa da musica aborigene está menos zangado [...] Antes isso. Prefiro Benedicto pathetico e lamuriento a Nicolau olympico trovejando do alto da sua infalibilidade. Depois de quatro dias de fecundas locubrações, o Benedicto reapareceu, para se sumir ad eternum. Que se lhe faça a vontade. Repousa, Benedicto, no gôso, pacifico do teu gênio, descansa Nicolau no pacifico fruir do teu talento. E fica sabendo que nunca me passou pela cabeça bolir com teus defeitos physicos, si é que o

tens. **Pouco me importa que sejas branco, amarelo, preto ou cor de rosa.** Tu és e ficarás sendo, ‘per omnia secula, seculorum’, Benedicto ‘tout court’, Benedicto o egrégio, Nicolau o imortal, dos Santos, o eterno, Benedicto Nicolau dos Santos, a mãe da musica! (E AGORA O BENEDICTO, 1920, p. 1-2, grifo nosso).

Dentre as homenagens feitas a Benedicto, poucas reportagens jornalísticas faziam menção à sua cor de pele, o que demonstra o apagamento das suas origens. De um lado, essa ausência caracteriza as regras do campo da arte alicerçadas em Pierre Bourdieu (1996), isto é, o reconhecimento do artista e os dados sobre ele privilegiam aspectos da produção musical depois de estar consagrado no campo, não fazendo menção às origens étnicas, sociais e econômicas. De outro, exhibe o perfil de uma sociedade racista e civilizada que envolto ao processo de modernização do Paraná se edifica pelo apagamento da origem racial das populações escravizadas, pelos ideais de morigeração¹ difundidos pelas camadas dominantes da sociedade paranaense do século XIX e pela visão eugenista da época associada ao branqueamento da população decorrente da miscigenação entre as raças.

Os eugenistas pensavam que as raças negra e indígena desapareceriam conforme os imigrantes europeus fossem ocupando o solo brasileiro. O termo eugenia estava associado na literatura nacional como retrato de modernidade cultural. Segundo Vanderlei Sebastião de Souza (2008, p. 146): “Falar sobre a eugenia significava pensar em evolução, progresso e civilização, termos que constituíam o imaginário nacionalista das elites brasileiras.” De acordo com o eugenismo, “o atraso do país estaria relacionado às doenças e a falta de saneamento” e não à mestiçagem e ao clima que “antes eram vistos como as principais causas da degeneração racial.” (SOUZA, 2008, p. 148).

No Paraná, o Paranismo como elemento central para preservação da memória local, reproduziu as teorias raciais do período, como menciona Delton Felipe (2018) ao se referir a produção de Romário Martins (1874-1948).

[...] as teorias raciais nesse período fizeram a população negra sujeitos do branqueamento, ou seja, a busca genética para eliminar as características africanas da população brasileira, pois parte dos intelectuais da época acreditava que essa população, ao se parecer mais com a população europeia, levaria o Brasil ao pretense progresso. As políticas de branqueamento nesse período configuraram-se como uma das formas de assegurar a modernização do país. Não é por outra razão que o estado brasileiro, no início do século XX, terá como referência a Europa. (FELIPE, 2018, p. 12).

¹ Morigerados eram aqueles que compartilhavam do ideário da positividade do trabalho, da acumulação e sabiam comportar-se dentro de determinadas regras de etiqueta consideradas civilizadas. Não-morigerados eram aqueles que contrariavam esse ideário e essas regras, portanto, a grande maioria da população paranaense. (PEREIRA, 1992).

Benedicto era um compositor negro e foi sujeito desse branqueamento. Ele, assim como os músicos Antonio Melillo (1899-1966) e Bento Mossurunga (1879-1970) criaram obras de caráter paranista². O ideário paranista iniciado a partir dos anos de 1900 teve maior força na década de 1920, pela participação de Romário Martins no Centro Paranista, em 1927; e difusão desses ideais pela Revista Ilustração Paranaense (1927-1930) criada por João Baptista Groff (1897-1970), em Curitiba/PR. Esse movimento local perdurou até 1930, quando Getúlio Vargas assumiu o governo (1930-1945) e o discurso de nacionalismo ganhou força no país.

As fontes que revelam sua afrodescendência compuseram a pesquisa realizada junto ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE/UFPR, na linha de pesquisa em História e Historiografia da Educação, dos quais se destacam livros e obras pessoais de Benedicto, livros escritos por Benedito Nicolau dos Santos Filho, fontes iconográficas do acervo da família, diversos periódicos etc. (COELHO, 2023). No campo da historiografia da educação, as fontes são a matéria-prima do/a pesquisador/a, visto que as etapas de mapear, selecionar e inquirir uma gama diversa de tipos de documentos, sistematizando-os em uma narrativa, elucida que na pesquisa histórica o olhar do/a pesquisador/a segue uma lógica histórica, ou seja, cada historiador/a interroga as fontes a sua maneira. Portanto, o método de pesquisa utilizado neste artigo difere da lógica analítica, nos termos de E. P. Thompson (1981, p. 48, grifo do autor):

Assim, a 'história' não oferece um laboratório de verificação experimental, oferece evidências de causas necessárias, mas nunca (em minha opinião) de causas suficientes, pois as 'leis' (ou, como prefiro, a lógica ou as pressões) do processo social e econômico estão sendo continuamente infringidas pelas contingências, de modo que invalidariam qualquer regra nas ciências experimentais, e assim por diante.

Marlete dos Anjos Silva Schaffrath (2017, p. 242, grifo da autora), em interlocução com Thompson (1981), menciona que: “[...] a compreensão de nossos objetos de estudo depende fundamentalmente do olhar que lançamos sobre ele, do nosso *lugar*, do lugar histórico de onde estamos ‘perguntando as fontes’ [...]”, logo, os resultados neste tipo de abordagem não gera conclusões absolutas.

² Para Prosser (2001), esses três músicos – Benedicto Nicolau dos Santos, Bento Mossurunga e Antonio Melillo – adotaram do Movimento Modernista “certa ênfase à música rural e urbana, então chamada de música folclórica, mas a linguagem continuava a mesma: a do século anterior, isto é, consonante e de fácil compreensão.” (PROSSER, 2001, p. 163). Prosser (2001, p. 138) indica, nas artes plásticas, João Ghelfi, João Turin e Lange de Morretes; ao passo que, na música, a autora cita “Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mossurunga e Antonio Melillo, além de empresários como João Groff, da revista *Ilustração Paranaense*”. Para autores como Medeiros (2011, 2016) e Salturi (2009), o maestro Romualdo Suriani também aparece como sendo um expoente do Paranismo na música.

As pesquisas sobre a população negra incluem diferentes temas e abordagens teórico-metodológicas, dentre as quais pode-se destacar a história da educação do negro. Para Jeruse Romão (2005, p. 12):

A história da educação do negro é a história de um conjunto de fenômenos. Parte da concepção do veto ao negro; percorre os caminhos da articulação de consciências dos seus direitos; ressignifica a função social da escola; recupera os movimentos, no sentido de organizar suas experiências educativas e escrever uma história social da educação do negro; e revela imagens que não conhecemos, embora os indicadores sociais e educacionais nos deem muitas pistas acerca da moldura do quadro.

No começo de 1990, o artigo *Raça e Educação: uma relação incipiente*, escrito por Regina Pahim Pinto (1992), relatava que a categoria raça não era utilizada pela maioria dos pesquisadores da área da educação. Ao problematizar sobre as maneiras que a história da educação aborda os negros em seu rol de estudos, Marcus Fonseca (2009) defende que independente de uma modalidade específica da historiografia educacional para o tratamento deste tema, o ponto central é incorporar a questão racial nos debates educacionais, reconhecendo e percebendo seu nível de participação na sociedade brasileira (FONSECA, 2009). O diálogo entre o presente e o passado, entre o/a pesquisador/a e as fontes que compõem a pesquisa historiográfica estão em constante transformação. As fontes históricas revelam uma multiplicidade de vestígios deixados no passado, em que os/as historiadores/as as reconstroem no tempo presente, indagando-as em resposta a uma problemática de pesquisa.

Neste artigo, adota-se como um dos referenciais teóricos norteadores a teoria praxiológica de Pierre Bourdieu (2001, 2009), que interliga os conceitos de campo, *habitus* e capital, resultando numa determinada prática, o autor propõe uma análise do mundo social que rompe com a abordagem da fenomenologia e do objetivismo – refutando uma perspectiva biográfica centrada em escolhas individuais. A prática, ou seja, o que realmente se efetiva num determinado tempo histórico e social, não depende apenas do agente, no sentido de uma escolha individual, porém do campo como um todo – o que a “sociedade” oferece como possibilidade. Sendo assim, conforme a quantidade de capital acumulado no espaço social é permitido que cada indivíduo assuma ou não posições de poder e prestígio nas diferentes esferas que escolha atuar. Portanto, em sua teoria, o conceito de *habitus* é fundamental, pois enfatiza um aprendizado passado, que pode ser apreendido empiricamente “sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado.” (BOURDIEU, 2003, p. 53). Assim como, o conceito de trajetória, que é o modo como cada agente se desloca em um determinado campo.

Prioriza-se como recorte temporal as produções de 1900 a 1928, devido ao valor simbólico atribuído às peças musicais, e indaga-se: Como Benedicto Nicolau dos Santos construiu sua trajetória intelectual? Qual a participação de Benedicto na construção do ideário paranista?

O artigo foi elaborado em duas partes: a primeira, apresenta aspectos da trajetória de Benedicto com base em Bourdieu (2001, 2003, 2008, 2009) e os atributos de sua intelectualidade a partir de Otto (2015) e Vieira (2011, 2015), percurso percorrido em uma sociedade pautada no racismo científico; a segunda, trata de alguns parâmetros observados em suas composições musicais e delinea sobre o ideário Paranista presente na obra de Benedicto, com destaque para a opereta “Marumbi” (1928)³, tendo como principal aporte teórico Elisabeth Prosser (2001), Luis Afonso Salturi (2009), Alan Medeiros (2016) e Mauro Cezar Vaz de Camargo Junior (2018). Dentre as fontes, mobilizou-se os seguintes periódicos jornalísticos: *Jornal do Comércio*, *A República*, *Gazeta do Povo*, *O Dia*; bem como fotografias, partituras e programas de concertos disponíveis no acervo da EMBAP; reportagens vinculadas na revista *Rumo Paranaense* e no periódico *Jerusalém*.

Aspectos da trajetória e intelectualidade de Benedicto

Com relação à aspectos da trajetória educacional, destaca-se que Benedicto cursou o primário na Escola dos Bons Meninos – fundada e dirigida pelo professor José Cleto da Silva (1843-1912), sendo matriculado aos oito anos de idade. Posteriormente, passou pela Escola Normal e pelo antigo Ginásio Paranaense, para prosseguir contra a sua vontade na carreira comercial. O *Jornal do Comércio* destaca que Benedicto se dedicou ao aprendizado da música desde cedo, cita que ele tomou lições particulares de solfejo, violino e piano com o professor Joaquim Fernandes da Silva. Ainda sobre aspectos de sua origem social, a reportagem destaca que: “Ao atingir a maioridade, [Benedicto] entrou de posse de um pequeno patrimônio, em propriedades, que lhe foram legadas, usufruindo suficiente renda, que lhe garantiu certa independência econômica.” (JORNAL DO COMÉRCIO, 1961, não p.). Com isso, ao desfrutar de melhores condições econômicas pôde dedicar-se à arte em 1896 e aperfeiçoar-se em música, estudando violoncelo com o maestro italiano Adolfo Corradi; harmonia e composição com o maestro espanhol Francisco Rodriguez Maiquez.

³ O título da opereta de Benedicto também se refere ao título da escultura feita por João Turin, em 1930, cuja obra original tinha 42 cm de altura e pertencia a fase de produção animalista no artista. Nela, duas onças de corpos musculosos em embate mortal, dispostas em formato de pirâmide, reproduzem os contornos e a solidez do pico Marumbi, conjunto montanhoso localizado em Morretes/PR. (BESSA JR., 2020).

A soma de diferentes capitais possibilita maior mobilidade no campo musical e o capital econômico é um deles, juntamente com o capital social e cultural, como alude Hermano Roberto Thiry-Cherques (2006) ao abordar sobre a teoria da prática na produção de Bourdieu. Maiquez era compositor e regente da orquestra da Companhia de Zarzuelas “Maria Alonso”, que ficou em Curitiba lecionando piano e teoria, e transcrevendo músicas para partituras para duas bandas militares. Na orquestra do maestro Maiquez, Benedicto era violoncelista. Por volta de 1900, foi auxiliar do Segundo Cartório do Tabelião de Notas e Escrivão do Cível e Comércio de Gabriel Ribeiro.

Constata-se que Benedicto só pôde estudar música com a dedicação que gostaria, depois de atingir sua maioridade e certa independência financeira. O *Jornal do Comércio*, ainda cita que ele organizou nesse mesmo período uma pequena orquestra de salão, proporcionando-lhe prática de composição e de instrumentação. Também compôs hinos escolares e religiosos, canções, entre outros. Demonstrando outros aspectos da sua trajetória profissional em paralelo ao ofício de músico, de acordo com o jornal *A República*, publicado em 1900, Benedicto foi nomeado pelo Dr. Cavalcante, Juiz de Direito da 2ª Vara, para exercer interinamente o cargo de escrivão do crime da capital (PARTE OFFICIAL, 1900). Entre 1902 e 1903, trabalhou no escritório da Firma Comercial Importadora de Leão Bueno & Cia. E, nesta ocasião, foi aprovado e nomeado como Segundo Escriurário da Alfândega de Paranaguá/PR, em 19 de março de 1904. “No fim desse mesmo ano, foi designado, para servir, como Escrivão da Mesa de Rendas da Foz do Iguaçu, recém-criada.” (JORNAL DO COMÉRCIO, 1961, não p.). Após ser dispensado da Comissão, Benedicto foi designado para servir na Alfândega do Rio de Janeiro entre 1906 e 1907.

Em 1906, conforme explana Edgard Chalbaud Sampaio (1961), Benedicto seguiu para o Rio de Janeiro, e iniciou o curso livre do maestro Cavalier Darbilly (1846-1914)⁴ com o objetivo de aprofundar-se na ciência dos acordes. Entretanto, decepcionou-se, pois Darbilly era apegado a um convencionalismo estreito e Benedicto não concordava com a metodização rotineira do estudo preliminar da harmonia. Já era dotado de um espírito de liberdade em suas escolhas musicais (SAMPAIO, 1961).

⁴ Em 1897, Carlos Severiano Cavalier Darbilly, alia-se a Oscar Guanabara para a criação da Academia Livre de Música. Segundo Augusto (2008, p. 25-36, grifo do autor): “Para além dos méritos desta iniciativa, que atenderia a uma camada diferenciada da população que não podia freqüentar os cursos diurnos do Instituto, estava claro que Cavalier e sua tropa transformariam esse projeto em mais uma provocação à ‘*República Musical*’ de Miguez. Em suas palavras, a Academia era fruto da expansão natural do meio artístico, forjada da exigência de *circunstâncias naturais*, propícias e poderosas. Nesta oposição ao Instituto, a Academia, que teria surgido *facilmente*, em poucos meses já sentia a necessidade de expandir suas atividades, com a criação de um curso noturno.”

Nesta primeira década do século XX, no contexto paranaense, a própria incipiência de um campo cultural que garantisse aos músicos viverem somente da sua arte, fizeram Benedicto decidir-se pelo serviço público e não aceitar dirigir o elenco artístico do Teatro Carlos Gomes, proposta que veio por intermédio do maestro paranaense Bento Mossurunga, então diretor do Teatro Maison Moderne. O trabalho fiscal como servidor público e as obsoletas teorias harmônicas do maestro Darbilly foram combustíveis negativos para que Benedicto não se dedicasse somente à carreira artística profissional e ao ensino de música. Enquanto residiu em Paranaguá/PR, Benedicto criou uma Orquestra para acompanhar as exibições do Cinematographo e os serviços religiosos das igrejas do Rosário e do Rocio na cidade.

Nesse ínterim, nos deslocamentos entre o Rio de Janeiro, Curitiba e Paranaguá, Benedicto casou-se, em 1906, com Maria Luiza Curial, mulher branca, de família curitibana, com quem teve 10 filhos. Após o casamento, retornou em 1907 para a Alfândega de Paranaguá, sendo promovido a Primeiro Escrivário. Na figura 2, observamos os seis primeiros filhos do casal: Benedicto e Maria Luiza. A partir da esquerda em pé: José e Celina; sentados: Benedito Filho, Celso, Lauro (no carrinho) e Jovita. Notamos que a tonalidade de pele dos filhos diferencia de um para o outro, o que demonstra a miscigenação existente entre seus pais.

Fig. 2. Benedicto Nicolau dos Santos, esposa e seis primeiros filhos



Fonte: Acervo da EMBAP, sem data. (COELHO, 2023, p. 60).

A miscigenação no Brasil foi discriminatória e integradora: de um lado, existia a expectativa de que os negros “clareassem”, pela ideologia do branqueamento; de outro, a mistura entre a raça branca e negra os integrou socialmente, matizados pela cor de pele (MUNANGA, 1999). “[...] O preconceito de cor dos brasileiros, incidindo diferencialmente segundo o matiz da pele, tendendo a identificar como branco o mulato claro, conduz antes a uma expectativa de

miscigenação [...]” (RIBEIRO, 1995, p. 236 *apud* MUNANGA, 1999, p. 106). Ainda em acordo com Kabengele Munanga (1999) a mestiçagem na maneira que foi pensada no Brasil, entre final do século XIX e meados do século XX, resultou em uma sociedade unirracial e unicultural; portanto, tanto a miscigenação (em sua dimensão biológica) quanto o sincretismo cultural (em sua dimensão cultural), resultou em uma sociedade constituída em acordo com o modelo hegemônico racial e cultural branco, ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais.

Benedicto foi embranquecido pelos seus pares, e em alguns documentos oficiais a sua cor aparece registrada como “branca”, o que explica a menção “mulato” em nota de rodapé feita por Prosser (2001). A temática racial ocupou um lugar controverso no que tange a construção da identidade nacional, influenciada, principalmente, pelos estudos desenvolvidos na Europa em meados do século XIX, os quais classificavam os diferentes grupos humanos em distintas hierarquias. Já no início do século XX, segundo Vanderlei de Souza (2008, p. 159-160), o povo brasileiro foi visto pela “Europa civilizada” como uma sociedade “imoral, incivilizada e disgiênica”, devido à ampla miscigenação e aos diversos problemas sociais vigentes, consequência da desigualdade no âmbito das diferentes etnias. Entre alguns eugenistas brasileiros, acreditava-se que por meio da miscigenação o país poderia constituir uma raça nacional homogeneizada e integrada de maneira passiva à nação. Tal visão estava diretamente associada a proposição de um branqueamento da população brasileira (SOUZA, 2008) e correspondia a um dos pressupostos do racismo científico (SANTOS; SILVA, 2018), ou seja, “[...] o qual apontava que o mestiço era admitido como elemento transitório que levaria a constituição de uma nação de brancos.” (SANTOS; SILVA, 2018, p. 266).

O ideal de branqueamento da população estava associado ao processo de modernização do país no início do século XX. Para os defensores dessa política, os traços africanos seriam eliminados à medida que houvesse a miscigenação. Dessa forma, estudar trajetórias envolve situar como cada pessoa se desloca em um tempo histórico, em respostas as próprias estruturas e ideários que marcam a sociedade; isto é, analisar trajetória para Bourdieu (2008) não é sinônimo de estudar biografias comuns (no sentido linear: vida e obra). O autor faz menção ao ofício do escritor, que se aplica ao de músico.

[...], a trajetória descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura de um campo, isto é, repetindo relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista [...] (BOURDIEU, 2008, p. 71-72).

E prossegue, ao mencionar que cada pessoa não age sozinha no campo, suas ações e tomadas de decisões se conectam com as diferentes estruturas sociais que marcam cada

época. “[...] à construção da noção de trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo), em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes.” (BOURDIEU, 2008, p. 81-82). Ademais, graças aos capitais (cultural, simbólico, social e econômico), por ele acumulados em sua trajetória, Benedicto pôde proporcionar melhores condições sociais aos seus filhos. A exemplo de José Nicolau dos Santos (seu primogênito) que foi Reitor da Universidade Federal do Paraná (1964-1967).

Assim, nos estudos que tratam de trajetórias, o *habitus* se torna uma categoria de análise fundamental ao se referir não só ao indivíduo, mas igualmente a um grupo ou a uma classe que o representa. A noção de campo está interligada ao de *habitus* e se constitui em outra ferramenta analítica importante. A partir do *habitus* de Bourdieu (2009), trazemos a ideia de *habitus* negro apresentada por Raul Vinícius Lima (2019) enfatizando os conceitos do “não-dito racista” e da “cordialidade racial” balizados por Ronaldo Sales Jr. (2006), os quais encontram-se interligados.

No que tange ao conceito de “cordialidade racial”, Sales Jr. (2006) discorre que este consiste em um tipo de condescendência com cautelas, ou seja, nesse modelo de relação se permitem apenas aqueles que seguem as regras de sociabilidade “que estabelecem uma reciprocidade assimétrica que, uma vez rompida, justifica a ‘suspensão’ do trato amistoso e a adoção de práticas violentas.” (SALES Jr., 2006, p. 230, grifo do autor). É a partir disso, que surgem as duas principais formas de discriminação racial, segundo o autor: “o estereótipo racial e o não-dito racista.” (SALES Jr., 2006, p. 231). Nesse aspecto, o *habitus* negro trata sobre essa interiorização de como a população negra deveria se comportar (*habitus*), que no caso de Benedicto remete a uma sociedade civilizada que objetivava o branqueamento da sua população aos moldes do regime republicano; da mesma forma refere-se a maneira como a população branca percebe as demais etnias que formam a nação brasileira e, em especial, o autor delinea a respeito das relações interpessoais com o negro (LIMA, 2019).

O conceito de *habitus* demarcado por Bourdieu (2009) é constituído historicamente por meio das circunstâncias relacionadas à vida e a posição que cada agente ocupa no espaço social. O *habitus* possui três dimensões que funcionam conjuntamente na prática de um agente, a saber: o *ethos*, o *eidos* e a *hexis*. Segundo Bourdieu (2003), o *ethos* é a dimensão ética, ou seja, a soma de princípios práticos, os quais podem não ser conscientes, mas parte de uma ética prática. O *eidos* é a dimensão cognitiva e lógica, que leva o *habitus* a compreender estilos de vida e a fazer julgamentos estéticos e morais. E a *hexis* é a internalização das práticas sociais que se traduz no modo de olhar, falar, andar e gesticular dos agentes sociais.

Portanto, essas dimensões do *habitus*, fazem com que haja uma relação dialética em que se originam determinadas práticas sociais, orquestrando o campo educacional e artístico-musical a cada época, a exemplo da trajetória de Benedicto. No campo há a distribuição de um capital específico (econômico, cultural, social ou simbólico) que determina a posição do agente. Entende-se por campo, o espaço social de relações no qual são estabelecidos/impostos os critérios de nomeação, de classificação e de distinção social. Com isso, a fim de orientar suas estratégias dentro do campo, os agentes podem investir em práticas que contribuem para a preservação ou acúmulo de um capital específico.

Benedicto detinha capital simbólico no campo artístico-musical, em partes, resultado da obra “Sonometria e Música” organizada em quatro volumes, o primeiro publicado em 1933, e divulgado pelo próprio autor em uma Conferência na Universidade do Rio de Janeiro. Produção que remete a sua atuação como professor de “Noções de Ciências Físicas e Biológicas Aplicadas”, na EMBAP, instituição que lecionou desde 1948 até 1956. Assim, denotamos o seu reconhecimento simbólico também pelo seu vínculo com a EMBAP e pelas composições musicais que promoviam o ideário Paranista, visto que o capital simbólico é aquele que chancela os demais capitais e proporciona crédito e autoridade ao agente que o detém (BOURDIEU, 2001).

Cabe lembrar que no contexto de Curitiba/PR, na história da educação musical associado ao ensino nas escolas, as aulas eram realizadas pelos próprios músicos/artistas, devido à ausência de formação específica de professores, modelo de formação que começa a se modificar com a criação da EMBAP. Fato que explica a atuação de Benedicto e tantos outros na educação formal, mesmo sem diploma ou instrução apropriada à docência, mas com prestígio no campo da música local, isto é, com capital cultural e simbólico (COELHO, 2023). Benedicto ao ser chamado para fazer parte do quadro de professores-fundadores da EMBAP, instituição criada em 1948, constatamos tal fato como um marco em sua trajetória, simbolizando reconhecimento na área, o que corrobora com Renato Torres (2017).

De acordo com Torres (2017), foram levados em consideração alguns critérios para a escolha dos professores para lecionarem na recém-criada Escola de Ensino Superior em Arte, entre eles: formação, premiações, história e trajetória. “Os capitais simbólico, cultural e social foram levados em consideração para suprir a carência de instituições formadoras do Paraná até a década de 1940.” (TORRES, 2017, p. 176). Benedicto Nicolau dos Santos estava entre os três nomes para a escolha do primeiro diretor interino da EMBAP, integravam a lista: Fernando Corrêa de Azevedo (nome escolhido) e Frederico Lange de Morretes (TORRES, 2017). Outras situações reforçam esse reconhecimento simbólico, por exemplo, ao ser escolhido como o músico para ocupar a única cadeira destinada ao Paraná na Academia Brasileira de Música

(1945), e ao ser o músico selecionado para participar do Conselho Superior em Defesa do Patrimônio Cultural do Paraná (1936).

Sobre a intelectualidade musical de Benedicto, Tiago Portella Otto (2015) destaca dois aspectos para sua posição no campo como um “músico-intelectual”: 1. compôs obras de diferentes gêneros musicais, perpassando o popular e o erudito, que vão desde músicas ligeiras para bailes e salões (polcas, valsas, mazurcas, *schottischs* etc.) até músicas de concerto (óperas, operetas etc.); 2. pertencia ao campo artístico-musical pela participação em diversas associações artísticas (Sociedade de Artistas do Paraná, Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê etc.), assim como desenvolveu sua intelectualidade junto a diferentes grupos sociais como o Círculo de Estudos Bandeirantes, a Academia Paranaense de Letras, o Centro de Letras do Paraná, a Academia Brasileira de Música etc. Esses fatores, correlacionados, o diferem de outros artistas oriundos da prática informal (OTTO, 2015). Ademais, Benedicto tocava vários instrumentos musicais, dos quais citamos: piano, violino, violoncelo, flauta e violão (JORNAL DO COMÉRCIO, 1961; LORENZZONI, 2014).

Além dos pontos salientados por Otto (2015), afirmamos que Benedicto possui esse reconhecimento simbólico como músico-intelectual, pelo conjunto de suas produções científicas, literárias e musicais, atrelado a sua rede de sociabilidade (SIRINELLI, 2003). Tanto que, “a palavra sociabilidade reveste-se de uma dupla acepção, ao mesmo tempo ‘redes’ que estruturam e ‘microclima’ que caracteriza um microcosmo intelectual particular.” (SIRINELLI, 2003, p. 254). Empregamos o conceito de redes de sociabilidades, em que se concebem *habitus* sociais específicos que instituem ideias, valores, concepções etc. (BOURDIEU, 2009). A rede de sociabilidades de Benedicto era composta por educadores, artistas, jornalistas, músicos, entre outros, que influenciaram diversos âmbitos da sociedade curitibana do início do século XX como, por exemplo, Bento Mossurunga, Antonio Melillo, Romualdo Suriani, Osvaldo Pilotto, João Turin, Erasmo Pilotto, Fernando Corrêa de Azevedo, Raul Gomes e Edgard Chalbaud Sampaio. Sendo que Mossurunga, Melillo e Suriani são músicos que compuseram peças para o Paranismo, assim como Benedicto.

Ademais, Benedicto pode ser considerado um expoente das letras e da cultura, um intelectual nos termos de Vieira (2015), atuando como músico, compositor e maestro, igualmente como musicólogo e escritor, publicando suas ideias e pensamentos em diferentes meios e nos jornais⁵. Nesse sentido, sua trajetória como intelectual engloba três, das quatro características

5 Suas interlocuções com a imprensa, adotando o pseudônimo Jack Lino, compõem o objeto de estudo do doutorado em andamento, junto ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (PPGE/UFPR) na linha de pesquisa em História e Historiografia da Educação sob a orientação da Profa. Dra. Adriana Vaz.

delineadas por Carlos Eduardo Vieira (2011) a respeito da explicação histórica dos intelectuais brasileiros como agentes coletivos entre 1870 e 1960, a saber:

[...] b) engajamento político propiciado pelo sentimento de missão ou dever social; c) elaboração e veiculação do discurso que estabelece a relação entre educação e modernidade; d) assunção da centralidade do Estado como agente político para a efetivação do projeto moderno de reforma social. (VIEIRA, 2011, p. 29).

Sua ação ativa nas diversas esferas da sociedade da época – artísticas, beneficentes, educacionais e jornalísticas – também contribuem para seu reconhecimento intelectual. Seu engajamento com causas públicas é verificado mediante sua participação na Sociedade Vicentina [20-?], na Associação dos Funcionários Públicos do Paraná (1932) e na Sociedade Socorro aos Necessitados de Curitiba (1921).

O Paranismo, as produções musicais e a formação cultural

Em primeiro momento, trazemos algumas balizas sobre a diferença entre os termos “Paranismo” e “Movimento Paranista”. Para alguns autores, “Paranismo” e “Movimento Paranista” são sinônimos. Contudo, para Luis Afonso Salturi (2009), ao analisar o uso feito por Romário Martins, o termo “Paranismo” tem cunho ideológico, ou seja, “um sentimento ligado a um ideal, uma ‘forma de pensar’ o Paraná relacionado à identidade local, seja ela na esfera política, econômica ou cultural, com vistas a um futuro próspero, rumo ao progresso.” (SALTURI, 2009, p. 19, grifo do autor). E sendo um sentimento, é subjetivo e não datado, podendo estar “associado às outras ideologias que surgiram no Paraná em períodos subsequentes e ainda hoje, visto assim, ele ainda persiste.” (SALTURI, 2009, p. 19). Já o “Movimento Paranista”, como o próprio nome diz, foi um movimento com data definida, com o objetivo de ampliar e “colocar em prática esse sentimento, essa ‘forma de pensar’ que, só atingiu o caráter de movimento em meados da década de 1920.” (SALTURI, 2009, p. 19, grifo do autor).

Mauro Cezar Vaz de Camargo Junior (2018) também reforça que a denominação “Paranismo” veio antes do “Movimento Paranista”, o qual proporcionou maior alcance popular, depois da criação do Centro Paranista por Romário Martins (1874-1948) e da revista *Ilustração Paranaense* por João Baptista Groff (1897-1970). Contudo, o autor não traz diferenças no significado entre os dois termos, o que nos faz pensar que este também o apresenta como sendo sinônimos.

A relação de Benedicto com o Movimento Paranista atende as colocações de Sales Jr. (2006) sobre a “cordialidade racial”, ou seja, no final da década de 1920, ele já era um artista e intelectual de renome, tanto que sua origem racial foi colocada em segundo plano, uma vez que, mesmo sendo de origem negra, foi partícipe no ideário Paranista tendo como consequência o Movimento Paranista, que por meio de Romário Martins contribuiu para o esquecimento da presença negra no Paraná (FELIPE, 2018). Outros músicos também comunicavam esse ideário em suas composições como Bento Mossurunga e Antonio Melillo. Gustavo Pereira (2005), do mesmo modo que Salturi (2009), salienta a importância do Paranismo na construção de uma identidade regional para os paranaenses a partir das contribuições de Bento Mossurunga, analisando parte da sua produção musical em circulação entre as décadas de 1930 e 1950. Em consonância com Luiz Fernando Lopes Pereira (1997), nascer no Paraná e adotar essas terras como local de moradia, se pautavam “[...] em idéias de ordem e progresso, trabalho e justiça, pouco importando sua procedência contanto que demonstrassem afeição realizando algo concreto nas terras paranaenses.” (PEREIRA, 1997, p. 92).

Os três compositores seguiram caminhos semelhantes no que tange à composição musical, suas trajetórias têm em comum promover o ideário paranista por meio de uma formação estética, objetivando construir uma identidade paranaense pela arte. Contudo, no que se refere ao campo educacional, os caminhos trilhados foram distintos. Enquanto Bento Mossurunga foi o professor de Canto Orfeônico do Ginásio Paranaense (Colégio Estadual do Paraná) (LEMOS JÚNIOR, 2005) e Antonio Melillo teve grande atuação na educação musical no Conservatório Estadual de Canto Orfeônico (LEMOS JÚNIOR, 2017), Benedicto Nicolau dos Santos contribuiu para uma educação por meio da formação cultural e pelo desenvolvimento de sua intelectualidade, promovendo conteúdo artístico/musical e regional em suas publicações, palestras e composições. Tanto que, ser um educador no contexto do Paranismo corresponde a uma educação não formal por meio das produções artísticas, bem como as publicações na imprensa e a participação da intelectualidade em espaços como as associações/agremiações artísticas. Consequentemente, o povo era educado no ideário paranista, especialmente por meio da arte. No caso da música, pelas composições desses três músicos e pelas divulgações escritas e orais de Benedicto Nicolau dos Santos enquanto educador, intelectual e músico (COELHO, 2023).

Uma das primeiras partituras produzidas tipograficamente no Paraná foi a polca “Novo Mundo”, de Benedicto. O periódico *Jerusalém* editado pela loja maçônica Fraternidade Paranaense, com edição de Silveira Netto e A. Pires, lançou a seguinte nota:

POLKA “NOVO MUNDO” – Com o título supra, foi-nos graciosamente endereçada pelo digno proprietário do atelier Novo Mundo, o nosso bom Ir.: Adolpho Guimarães, uma bonita polka, (primeira musica tipographada no Paraná), de composição do talentoso Sr. Benedicto Nicoláu dos Santos. Agradecidos. (POLKA NOVO MUNDO, 1899, p. 8).

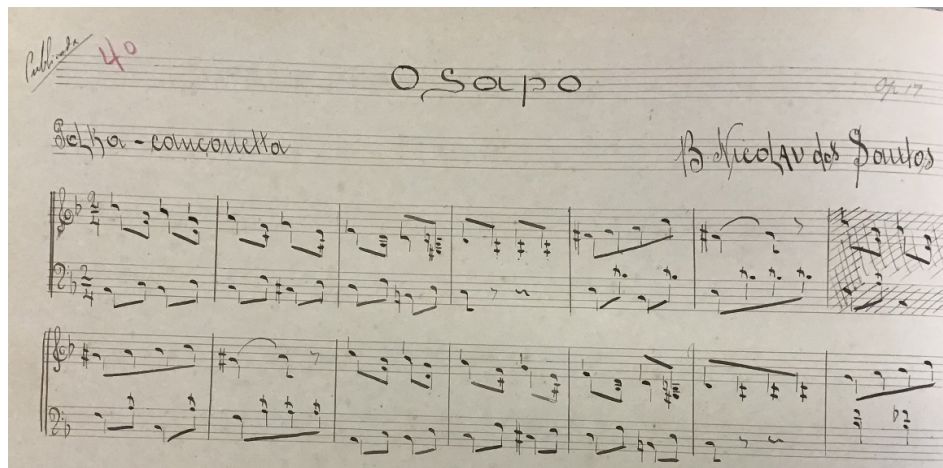
O Atelier Novo Mundo em 1899 produziu a polca militar “Estilhaços” de Benedicto e em 1900 a polca cançoneta “O Sapo”, que foi “publicada em revista homônima, edição nº 09, impresso para o dia 6 de março de 1900.” (OTTO, 2015, p. 121). No acervo da EMBAP, no livro intitulado “Músicas B.N.S.” havia cerca de 150 composições, sendo 21 com letra de outros autores⁶. Nessa mesma fonte, encontramos a partitura “O Sapo” (SANTOS, 1900). O coaxar dos sapos era um barulho comum aos antigos curitibanos, a cidade tinha muitos sapos e mosquitos antes da canalização do Rio Belém (ROMANÓ, 2023)⁷. O rio Belém é o maior rio que nasce e desagua dentro do município, com mais de 20 quilômetros de extensão, atravessando vários bairros da cidade e cinco parques urbanos. O Passeio Público, fundado em 1886, é um deles. Tanto que, para os curitibanos: “[...] o Rio Belém pode ser considerado a encarnação das tragédias e belezas da história da cidade. Foi entre os banhados e alagadiços do Belém e de um de seus afluentes, o Rio Ivo, que um povoado de pouco mais cinco mil pessoas em meados do século 19 se desenvolveu [...]” (MARTINS, 2017).

Na figura 3, expomos um trecho dessa polca cançoneta, em que o pulo do sapo é representado pelo movimento das colcheias, sendo que no tempo fraco, este é completado com o acorde que representa o impulso. Observa-se melodias descendentes com intervalos de terças maiores e menores na mão direita do piano (Clave de Sol). Na mão esquerda (baixo - Clave de Fá), o acompanhamento é feito em colcheias ascendentes com intervalos de terças e quartas. Destaca-se o ritmo de três colcheias no compasso 4 da mão direita que se repete nos compassos 6 e 8 da mão direita, ritmo esse que caracteriza o movimento na polca.

6 Dentre eles: Domingos Nascimento, Alda Silva, Leoncio Correia, Sara e Haujo de Barros, José Gilberto, Jairo Velloso, F. Leite, Correia Junior, Heitor Stockler, J. Garcia de Christo, Assis Pacheco, José Mardes, Leocádio Correia, Seraphim França e José Gelbeck e Dario Vellozo; contudo, na sua grande maioria as composições eram somente instrumentais (COELHO, 2023).

7 Em 1942, o trecho do rio onde hoje passa a Avenida Mariano Torres foi canalizado e coberto (MARTINS, 2016).

Fig. 3. Trecho da Polca Cançoneta “O Sapo” (compasso 1 a 14)



Fonte: Acervo da EMBAP (COELHO, 2023, p. 137).

Acerca dos gêneros musicais populares do início do século XX, Marília Giller (2013) afirma que eram predominantemente compostos por dobrados, choros, modinhas, lundus e maxixe e danças tipicamente europeias, como valsa, mazurca, polca, quadrilha, *habanera*, *schottisch* etc. Alguns exemplos de composições de Benedicto nesses estilos, são: “Não Venhas” (polca), “Vision D’amour” (valsas), “Luizinha” (polca), “Judith” (*schottisch*), “Carola” (mazurca) e “Mimosa Morena” (*habanera*).

Inicialmente com uma base musical parecida com a polca europeia, surge o choro enquanto um estilo brasileiro, na cidade do Rio de Janeiro - segunda metade do século XIX (SÈVE, 2016). Apenas no início do século XX, o choro estabeleceu-se como um gênero da música instrumental. Segundo Otto (2015), ao refletir e problematizar em sua dissertação sobre o choro curitibano, Benedicto Nicolau dos Santos, assim como Augusto Stresser, podem ser considerados “chorões” por serem compositores de músicas para bailes, choros e salões.

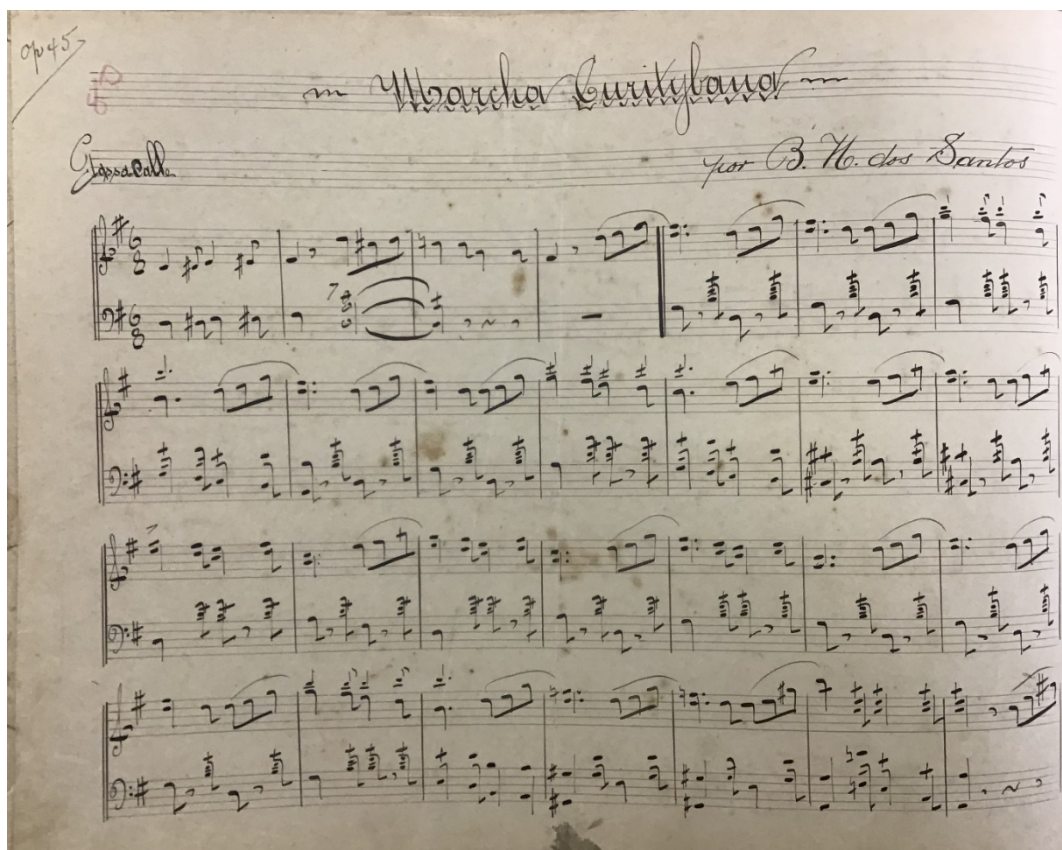
No que tange ao Paranismo e as influências europeias na composição musical, conforme afirma Prosser (2001), alguns ideais do movimento modernista brasileiro na década de 1920 foram incorporados e outros não. Entre os elementos musicais comuns aos dois movimentos está a valorização do local e do regional. Entre as características que os diferem, está a permanência da estética musical influenciada pela Europa. Tanto na música quanto nas artes plásticas, da primeira metade do século XX, os artistas paranaenses “bebiam, nas fontes, ainda, de finais do 1800. Na música, assim como nas outras artes, as idéias modernistas desencadeadas em São Paulo demoraram para encontrar eco.” (PROSSER, 2001, p. 163).

Nesse sentido, a composição “O Sapo” de Benedicto Nicolau dos Santos associa-se ao Paranismo por trazer um estilo musical comum à época com base na influência europeia – a

polca – e por lembrar um elemento característico da região curitibana do período, o coaxar dos sapos.

Outra composição de caráter paranista (figura 4) que está no livro de partituras de Benedicto Nicolau dos Santos, depositado na biblioteca da EMBAP, chama-se “Marcha Curitybana” (Passo-calle). Novamente observamos o uso de oitavas logo no início (compasso 1) e o baixo separado do acorde (compassos 5, 6 e 7, por exemplo), em grande parte da obra, elementos musicais comuns nas composições de Benedicto (COELHO, 2023). Entretanto, em “Marcha Curitybana”, a estrutura composicional segue um novo padrão. Algumas vezes encontram-se vozes com o efeito de divisão, em que uma melodia desce e a outra mantém na nota, a exemplos dos compassos 7, 11 e 23 (figura 4). E tem-se o uso de um constante desenho melódico e rítmico (compassos 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 21, 22, 24, 25).

Fig. 4. Partitura original “Marcha Curitybana” (Composição de Benedicto Nicolau dos Santos)



Fonte: Acervo da EMBAP. Não datado (SANTOS, 192?)

De modo explícito, podemos dizer que as composições de Benedicto comunicam o ideário paranista, quando suas obras apresentam temáticas paranaenses, elementos da natureza ou de paisagens ou que trazem em seu título Curitiba, Morretes, Paranaguá e o pico do Marumby, por exemplo (PROSSER, 2004; COELHO, 2023). De maneira implícita, conforme explanado, esse ideário valorizava a cultura local e regional, sem adotar linguagens estéticas modernas

(PROSSER, 2004). Assim, podemos citar a opereta “Marumby” e o “Hymno de Curityba” de 1928, compostas e exibidas no auge do movimento instaurado em 1927.

Notamos o tocante à essa terra (Paranismo), em “A um Lyrio” (barcarola – 1921), para canto e piano com letra de Domingos Nascimento (1863-1915), ao mencionar: “Eu sou da terra dos lírios, branca de neve seio de amora [...]” (COELHO, 2023). Outras composições com elementos da natureza e/ou temáticas de paisagem, são: a valsa para flauta e piano “Ao Luar” (1933), uma lembrança de Castro, dedicada à Arnaldo Serra; “Estrela do Sul” (quadrilha – sem data); “Valsa das Flores” (1913); “Borboleta Azul” (valsas – sem data); “Canção dos Pinheiros” da opereta “Linda”, com letra de Seraphim França (?-?) e José Gelbeck (1879-1960) para piano, canto e orquestra (sem data); “Flor de Lótus” com letra de Dário Velloso (1869-1937), datada de 1929 (ou 1939); “Nas margens do Iapó” (polca – sem data), entre outras. Com títulos que aludem ao território paranaense, temos: “Serenata Curitybana” (sem data); “Alvorada Curitybana” (prelúdio – sem data); “Marcha Curitybana” (passo-calle – sem data); “Hymno” para o concurso do “Hymno Morretense” (sem data); “A Serenata do Marumby” apresentada em 1930 no Clube Curitibano etc. (COELHO, 2023).

Acerca da circulação de outras composições musicais de Benedicto, no acervo da EMBAP havia o programa do 6º Concerto em comemoração ao 2º aniversário da criação da Sociedade Sinfônica de Curitiba, fundada em 1930, sob a regência do maestro Romualdo Suriani⁸, o qual foi apresentado, em 7 de abril de 1932, no Teatro Guaíra. Dividido em três partes, o programa traz obras de Ludwig van Beethoven (1770-1827), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Max Bruch (1838-1920), Giovanni Battista Lulli (1632-1687), Benedicto Nicolau dos Santos (1878-1956) e Carlos Gomes (1836-1896). A peça executada de autoria de Benedicto foi “Ao Mar – Barcarola”.

O acervo da EMBAP por meio deste Concerto destaca a atuação de Benedicto no cenário local, rememorando que o compositor presenteou a cidade com musicais de dança e de teatro e que as operetas “Vovozinha” e “Marumby” estão sendo reapresentadas com grande sucesso, o que demonstra vigor e originalidade, especialmente nesta última, da qual é também autor do libreto. O programa traz três compositores brasileiros: Alberto Nepomuceno (1864-1920) natural de Fortaleza (CE), Carlos Gomes (1836-1896) nascido em Belém (PA) e do curitibano Benedicto Nicolau dos Santos; dois alemães: Beethoven e Max Bruch; e um italiano: Giovanni Battista Lulli.

8 A revista Ilustração Paranaense, de março de 1930, indica que a orquestra teve como fundadores os maestros Antonio Melillo (1899-1966), Romualdo Suriani (1880-1943) e Ludovico Seyer (1882-1956). (A FESTA DA ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1930, p. 43).

Do mesmo modo, no acervo da EMBAP, estava arquivado o programa do 11º Concerto em comemoração ao 3º aniversário da fundação da Sociedade Sinfônica de Curitiba, com patrocínio da Confederação dos Tinguís, contando novamente com a regência do maestro Romualdo Suriani, realizado no Teatro Guaíra, em 7 de abril de 1933. Diferentemente do programa anterior, este privilegia autores brasileiros, sendo dividido em duas partes. A primeira obra apresentada foi “Alvorada Curitibana – Prelúdio” de Benedicto Nicolau dos Santos; seguida de “Romance – para instrumentos de arco” de Bento Mossurunga; “Bebé S’Endort – Berceuse” de Henrique Oswald; e, “Salvator Rosa – Protofonia” de Carlos Gomes. Na segunda parte são apresentados três compositores: Alberto Nepomuceno: “Série Brasileira” com quatro movimentos; Francisco Braga: “Madrigal - Pavana - para instrumentos de arco” e “Chant D’Autonne”; e, novamente Carlos Gomes: “Guarany – Protofonia”.

Sobre o prelúdio “Alvorada Curitibana” de Benedicto, o programa apresenta alguns aspectos correspondentes à obra, entre eles o motivo principal da composição que é delineado com a entrada das trompas que anunciam a próxima Alvorada, seguindo-se ligeiro prelúdio modulante do violoncelo que anuncia a vitória da luz sobre as trevas que fogem. E continua:

Sente-se nesse motivo proposto pelas trompas, um sâbor de antigas modalidades com a eliminação da SENSIVEL, tonalidade menor. Essa nota característica, porém, antecipa a base tonal em que os violinos devem cantar o mesmo e singelo motivo dos ‘lindos pinheiros’, a se reproduzir, em seguida, ao grave das cordas, como preparativo da majestosa força e imperio da luz que se aproxima.

Sonoridades indecivas ainda perpassam nos clarinetes e são, por vezes, respondidas e cortadas por vigorosos e bruscos acórdos, erétos, impositivos como os pinheiros que se divisam mal a penumbra dos crepusculo matutino, ao desafio de uma luta em anceios de luz.

Volta-nos, porém, á suavidade dessa canção nativa, a evocação de saudades, berços, onde dormem as creancinhas, mais que rezam e buscam adivinhar no filhinho uma esperança de oiro. Acórdos sêcos, de sextas sequentes, monótonos, indeterminados de ritmo, desfazem a sugestão e preparam a entrada de um canto cristalino da alvorada que surge, meiga e tranquila, na calma matinal promissora de uma vida melhor aos sêres humanos. A natureza já sorri ao albor da manhã, ás primicias da luz que colore a grande abóboda celeste. É o preparo do faustoso espetáculo do aparecer do ASTRO REI que se faz anunciar pelos CLARINS dos arautos da luz fulgurante, ao hinario e gloria do dia. A orquestra reproduz o primeiro motivo em LARGO MAESTOSO que irá terminar em ÉCHOS morrentes á vastidão da terra bemquerida. (PROGRAMA, 1933, não p.).

Percebemos nesta obra, elementos do Paranismo, como os pinheiros, a natureza, a evocação da saudade, do berço, da terra e o anúncio da próxima alvorada na capital paranaense. As composições de Benedicto divulgam os ideais do Paranismo, para além do período temporal correspondente ao Movimento Paranista.

Uma composição que trouxe notoriedade para Benedicto e expressa os ideais paranistas foi a opereta “Marumby” (1928), ao ser considerada uma obra genuinamente paranaense, tanto por sua estrutura quanto por sua autoria. A opereta “Marumby” é uma das produções de Benedicto para o teatro, juntamente com “Vovozinha”, “Rosa Vermelha”, “A Pequena Cantora” etc. “Marumby”, conforme classificou Benedicto, é uma “opereta de costumes paranaenses” e foi apresentada no Teatro Guaíra, em 1928, com música e regência do próprio dramaturgo (COELHO, 2023). Ademais, no próprio enredo da opereta, foi incluída uma música denominada de “Hymno de Curityba”, o que fez com que este fosse considerado o primeiro hino da capital paranaense. Segundo seu próprio relato, com publicação da *Gazeta do Povo*, em 15 de dezembro de 1928:

O motivo principal dessa composição iniciada a pedido da Sociedade Theatral Renascença, em Agosto do corrente anno, foi a de realçar as bellezas naturaes do Paraná, mui especialmente, a da nossa bella capital. Assim a neve, o [ilegível] com as suas casas e campos coalhados de [ilegível] pinheiros até a raiz da terra do luar; o magestoso pico do Marumby que o adventicio admira e exalta; os nossos lindos jardins onde vicejam as mais exquisitas e variadas especies de flores; a eterna primavera do nosso clima temperado, [ilegível] deve concorrer para o extase esthetico da nossa alma vibratil e repleta de sorridente poesia. (MARUMBY, 1928, não p.).

Foram contínuas as notícias enaltecendo a seleção regional do cenário e personagens acerca da estreia da opereta “Marumby”. O Jornal *O Dia*, de 29 de dezembro de 1928, anuncia que “Marumby” será apresentada mais duas vezes no Teatro Guaíra, devido à grande quantidade de adeptos e que será facultada a entrada de estranhos à Sociedade Theatral Renascença. *A República*, em 15 de dezembro de 1928, escreveu que “a arte teatral paranaense, ao contrário do que tem acontecido nos nossos grandes centros, progride incessantemente, alcançando os mais excelentes resultados.” Logo em seguida, fez a seguinte menção à obra de Benedicto:

Melhor desempenho não poderia ser dado a ‘Marumbi’ pelos distintos componentes da Sociedade Teatral Renascença, desculpando-se alguns senões a que não podem fugir os amadores. Ótimos cenários deram graça aos três felizes atos, da primorosa opereta. A música, de autoria do ilustrado compositor, não deixou nada a desejar quer pela harmonia e perfeição, com que foi executada, quer pela beleza e suaves melodias que, em si, encerra. Constituiu, sem dúvida, mais uma vitória para Benedito Nicolau dos Santos, cujo nome já está consagrado em nosso meio artístico, como o de um grande e competente compositor, nesse gênero. O enredo da peça, versando sobre assunto essencialmente paranaense, é original, sendo também, por isso, Benedito Nicolau dos Santos, alvo das mais sinceras manifestações, chamando-se-lhe, por muitas vezes ao palco, sob os aplausos da platéia. O sinal do segundo ato foi coroado pelos mais retumbantes e insistentes aplausos. A orquestra foi composta de 28 professores, sendo regida e ensaiada pelo festejado autor da linda opereta. De tudo, salientamos os

graciosos bailarinos dos 'Boêmios' e das 'Mariquitas', em se viram riquíssimas fantasias. Com a representação de ontem, que foi assistida pelas nossas altas autoridades e pelo escol da sociedade curitibana, está, pois, de parabéns o teatro paranaense, tal o êxito com que foi coroada a brilhante criação de Benedito Nicolau dos Santos, a quem se não podem negar os méritos de um grande artista. (MARUMBY, 1928, não p.).

Com relação ao “Hymno de Curityba” (1928), este foi restaurado pelo maestro Jaime Zenamon, em 2012, e executado em março de 2015 como parte das comemorações do aniversário de 322 anos da cidade de Curitiba, pela Camerata Antiqua de Curitiba, na Capela Santa Maria (CASTILHO, 2015, não p.). Sobre esta composição, o anúncio feito na *Gazeta do Povo* relata que:

O achado musical (de 2012) é de uma importância histórica retumbante. Nos anos 1920 e 1930, o Hymno de Curityba era uma ode à cidade. Executado após eventos culturais e políticos, servia como fio condutor para a legitimação do Movimento Paranista – capitaneado por Romário Martins (1874-1948) e uma trupe animada que contava com João Turin, Zaco Paraná, Benedito Nicolau dos Santos, Laertes Munhoz, Emiliano Perneta e Nilo Cairo. (CASTILHO, 2015, não p.).

O pesquisador Gehad Hajar recebeu de “Gedeão Martins (1923-2012), ex-maestro da Orquestra Filarmônica da Universidade Federal do Paraná”, essa partitura (figura 5) que foi considerada a do Primeiro Hino de Curitiba (CASTILHO, 2015, não p.).

Fig. 5. Partitura original do “Hymno de Curityba” (Composição de Benedito Nicolau dos Santos)

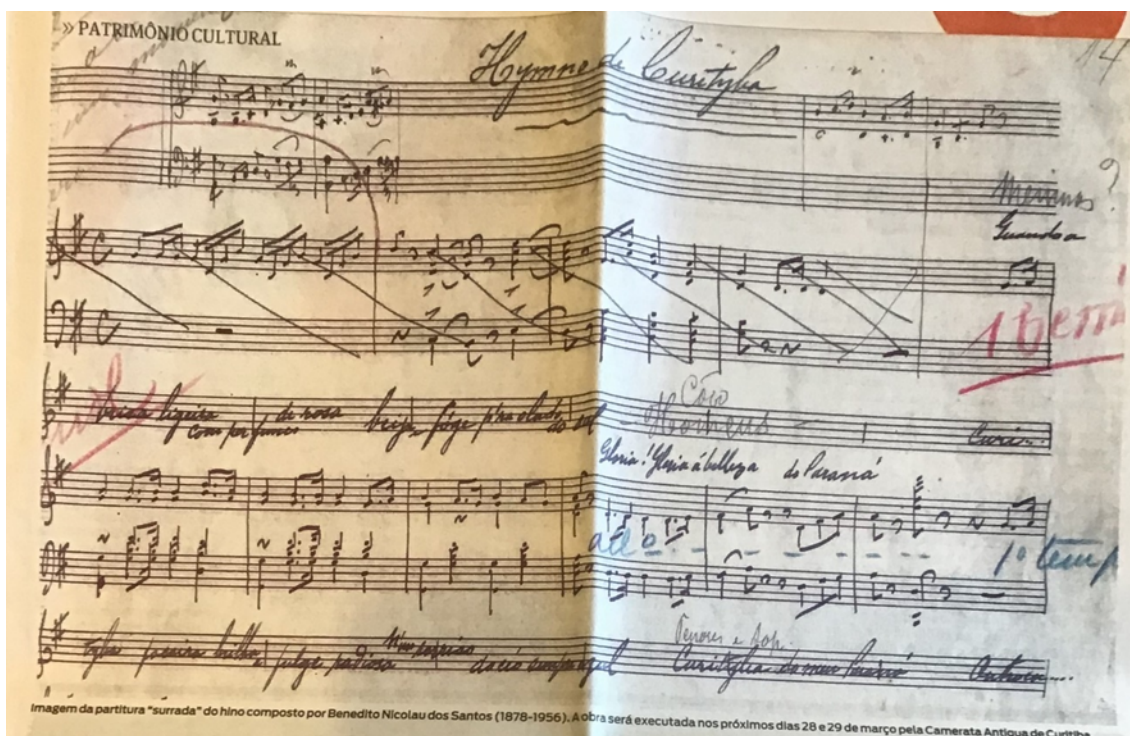


Imagem da partitura "surrada" do hino composto por Benedito Nicolau dos Santos (1878-1956). A obra será executada nos próximos dias 28 e 29 de março pela Camerata Antiqua de Curitiba.

Fonte: Jornal Gazeta do Povo (CASTILHO, 2015).

Na revista *Rumo Paranaense*, de outubro de 1973, é apresentado o “Hino a Curitiba” como parte da opereta “Marumby”. A seguir, a letra que está exposta na revista:

Hino a Curitiba

Quando a brisa fagueira
Com o perfume de rosa
Beija e foge ligeira
Para o Sul do Brasil

Curitiba mimosa
Linda terra radiosa
Num sorriso de gentil

CURITIBA do meu PARANÁ
Outro encanto na terra não há

PARANÁ!
Teus soberbos pinheiros
Neste céu de anil
PARANÁ
Linda terra do Sul do Brasil.

Quando a brisa ligeira
Com perfumes de rosa
Vem nos dar o seu beijo gentil
Glória! Glória! À beleza do Paraná!

Curitiba mimosa
Linda terra radiosa
É a rainha do Sul do Brasil.

CURITIBA do meu PARANÁ
Outro encanto na terra não há! (bis)

PARANÁ!
Teus soberbos pinheiros
Neste céu só de anil
PARANÁ!
Linda terra do céu do Brasil!

Opereta “Marumbi” (REVISTA RUMO PARANAENSE, 1973).

O Hino de Curitiba foi redescoberto pelo pesquisador ao restaurar a opereta “Vovozinha” (1913), libreto de Emiliano Pernetta e música de Benedicto Nicolau dos Santos, entre algumas partituras soltas doadas pelo maestro Gedeão Martins (CASTILHO, 2015; SANTOS, 2015). Depois da restauração, a obra agora faz parte do repertório da Camerata Antiqua de Curitiba. Assim, essa foi a letra apresentada:

Hymno de Curityba

Benedicto Nicolau dos Santos (1878-1956)
Redescoberto: Gehad Hajar
Arranjo: Jaime Zenamon

Quando a brisa ligeira
Com perfume de rosas
Beija e foge p'ra o lado do sul,
Glória! Glória à beleza do Paraná...

Curityba, faceira, brilha e fulge radiosa
N'um sorriso do céu sempre azul
Curityba do meu Paraná,
Outro encanto no mundo não há! (2x)

Paraná! Teus soberbos pinheiros
Neste céu só de anil.
Paraná! Linda terra do Sul do Brazil. (2x)

Do ponto de vista musical, no “Hymno de Curityba” observa-se o uso constante de oitavas (compassos 1, 2, 5, 6, 8, 9 etc.). Nota-se o uso de uma melodia repetitiva e simples, comum a esse gênero musical. O ritmo insistente da colcheia pontuada dá movimento ao hino (compassos 14, 15, 16 etc.).

A partir das colocações feitas, ponderamos que Benedicto Nicolau dos Santos, como também os demais compositores paranistas, compunham músicas a partir do sistema tonal e tendo como base não só a tonalidade, mas também a repetição, o tema e a melodia, os quais eram características comuns nas composições do período (EGG, 2004). Enquanto músico, Benedicto foi atuante no cenário artístico-cultural paranaense, compondo músicas de diferentes gêneros, tanto para os bailes quanto para os concertos da época, sendo considerado um “gênio musical com extremo virtuosismo” (OTTO, 2015); já que também tocava vários instrumentos, estudava e escrevia sobre a ciência musical (musicologia), além de compor e reger. Apesar de Benedicto compor na primeira metade do século XX, quando novas influências estéticas musicais surgiram por meio da música contemporânea, o compositor paranaense, manteve como padrão, as influências estéticas europeias do período romântico, assim como seus conterrâneos (COELHO, 2023).

Considerações finais

Percebemos na trajetória de Benedicto Nicolau dos Santos que o Paranismo foi um marco importante e constatamos que, em certa medida, o seu reconhecimento simbólico se efetiva por ter sido um dos professores-fundadores da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), em 1948. Instituição que lecionou até falecer, em 1956. Ademais, os movimentos e grupos com os quais Benedicto se identificou e desenvolveu sua intelectualidade, nos termos de Vieira (2001), foram o Paranismo, o Centro de Letras do Paraná (1912), o Círculo de Estudos Bandeirantes (1929), a Sociedade de Artistas do Paraná (1931), a Academia Paranaense de Letras (1936), o Conselho Superior em Defesa do Patrimônio Cultural do Paraná (1936), a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (1944), a Academia Brasileira de Música (1945), entre outros (COELHO, 2023). Benedicto era artista e educador, publicou livros de musicologia e escreveu artigos para jornais por meio do seu pseudônimo (Jack Lino). A imprensa foi um dos espaços onde exerceu sua intelectualidade. Dessa forma, Benedicto, juntamente com sua rede de sociabilidade, por meio de suas produções e obras musicais foram testemunhos dos projetos formativos, pensamentos e ideias, que possibilitaram a formação das novas gerações (VIEIRA, 2001).

Entendemos que Benedicto, se utilizava dos temas e motivos paranistas em suas obras como uma estratégia para o pertencimento e aceitação no meio artístico nos termos de Bourdieu (1996), pois consideramos que sua produção musical e teatral atendia ao ideário do Paranismo. Na reflexão acerca do apagamento da sua origem racial, ainda podemos considerar o peso do imigrante para o Paranismo. A mãe de Benedicto era negra, mas seu pai era português. Seu pai detinha algumas terras no Estado. Mesmo que não tenha sido

casado com sua mãe, o pai de Benedicto proporcionou a ele e à sua irmã (Carolina), instrução e boas condições de vida, como o fato de terem um piano em casa, por exemplo. Com isso, por sua origem também ser portuguesa, podemos inferir que isso pesou na trajetória de Benedicto, não só no Paranismo, mas de uma maneira geral, tanto que foi registrado já em idade adulta (1918) como o tom de sua pele sendo de cor branca.

Dessa forma, percebemos na trajetória de Benedicto reflexos da política de branqueamento e eugenia do Brasil republicano, as quais corroboram para um *habitus* negro (LIMA, 2019), que se mostra incorporado inconscientemente pelos agentes nas diversas estruturas sociais. Já que suas origens sociais e raciais foram silenciadas pelo campo artístico-musical, na constatação que a conquista de diferentes capitais suavizou o estigma associado à sua cor de pele, sendo identificado muitas vezes como um homem branco e não como negro. Benedicto obtém reconhecimento simbólico enquanto músico-intelectual, por ter ao longo de sua trajetória participado de várias instituições culturais e sociais ligadas ao fomento da música e da educação musical, em uma vasta rede de sociabilidade (COELHO, 2023).

Referências

- A FESTA DA ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, *Ilustração Paranaense*, Curitiba, mar. 130, p. 43. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/171689/2423>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp050904.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2024.
- BARROS, Surya Aaronovich Pombo de; FONSECA, Marcus Vinicius. *A história da educação dos negros no Brasil*. Niterói: PENESB: EDUFF, 2016.
- _____. Graciliano Fontino Lordão: um professor ‘de côr’ na Parahyba do Norte. *Revista Brasileira de História da Educação*, Maringá, v. 18, n. 48, 2018, p. 1-26, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbhe/a/bzmnfJJD3zcKdLQQmcpHvvp/>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- _____. Intelectuais negros entre o século XIX e início do XX: novas perspectivas para a história da educação brasileira. *Dialogia*, São Paulo, n. 37, p. 1-14, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/19826>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- BESSA JR. Vicente de Oliveira. Marumbi é a primeira escultura instalada no Memorial Paranista. *JTurin*. Curitiba, 17 dez. 2020. Disponível: <https://joaoturin.com.br/marumbi-e-a-primeira-escultura-instalada-no-memorial-paranista/>. Acesso em: 06 abr. 2024.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- _____. *Razões práticas*. Sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. 9.ª. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- _____. *Senso Prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- CAMARGO JR., Mauro Cezar Vaz de. *Escrever uma história do Paraná para torná-la conhecida pelos paranaenses e pelos brasileiros: A construção de espaços de produção histórica no Paraná (1890-1930)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- CASTILHO, Cristiano. Pesquisador descobre o 1º hino de Curitiba, de 1928. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 mar. 2015. Caderno G. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/pesquisador-descobre-o-1-hino-de-curitiba-de-1928-3gnz79czs81u527rm0ms4zyyg/>. Acesso em: 01 abr. 2024.
- COELHO, Daniele Martinez de Oliveira. *Música, cultura e educação: a trajetória do intelectual negro Benedicto Nicolau dos Santos (1928-1948)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/82858/R%20-%20D%20-%20DANIELE%20MARTINEZ%20DE%20OLIVEIRA%20COELHO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- E AGORA O BENEDICTO, *A República*, Curitiba, 10 jun. 1920, Edição 00138 (2), p. 1 e 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/215554/35612>. Acesso em: 26 ago. 2023.
- EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/32773>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- FELIPE, Delton Aparecido. A presença negra na história do Paraná: pelo direito à memória. In: RAGGIO, Ana Zaiczuk; BLEY, Regina Bergamaschi; TRAU CZYNSKI, Silvia Cristina (Orgs.). *População Negra no Estado do Paraná: Coletânea de Artigos - Abordagem Histórica - v. 2*. Curitiba: SEJU, 2018. p. 7-24.
- FONSECA, Marcus Vínicius. Apontamentos em relação às formas de tratamento dos negros pela história da educação. *História da Educação*, Pelotas: ASPHE/FaE/UFPEl, v. 13, n. 28, p. 29-59, maio/ago. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/29016>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- GILLER, Marília. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz*. 212 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/30250/R%20-%20D%20-%20MARILIA%20GILLER.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- JORNAL DO COMÉRCIO, edição de 27 de agosto de 1961. Acervo da EMBAP.
- LEMOS JÚNIOR, Wilson. *Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)*. Dissertação (mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/2772/disserta%C3%A7%C3%A3o%20com%20parecer.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- _____. *História da formação de professores de música: o contexto paranaense*. Curitiba: Appris, 2017.
- LIMA, Raul Vínicius Araújo. A sociologia bourdieusiana e a construção social do habitus negro. *Praça: Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE*, v. 3, n. 1, p. 7-22, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/praca/article/view/242820>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- LORENZZONI, Angela Cristina. Benedito Nicolau dos Santos (1878-1956): Intelectual, compositor, regente, professor. Música e Músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória. *Artembap*, Curitiba, v. 1, p. 36-48, 2014. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Elisabeth_Seraphim_Prosser/003angelalorenzoni.pdf. Acesso em: 30 mar. 2024.
- MARTINS, Felipe. Rio mais importante da cidade, Belém sobrevive à ocupação urbana. *Haus*. Curitiba, 06 dez. 2016. Disponível em: <https://revistahaus.com.br/haus/urbanismo/rio-mais-importante-da-cidade-belem-sobrevive-a-ocupacao-urbana/>. Acesso em: 18 abr. 2024.

- MARTINS, Célio. O sonho e os desafios para ter o rio Belém limpo. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 26 dez. 2017. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/certas-palavras/o-sonho-e-os-desafios-para-ter-o-rio-belem-limpo/>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- MARUMBY. *A República*, 20 dez. 1928. Acervo da EMBAP.
- MARUMBY. *Gazeta Do Povo*, 15 dez. 1928. Acervo da EMBAP.
- MEDEIROS, Alan Rafael de. *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê: promoção da música sinfônica erudita em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950)*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/25600/DISSERTACAO%20TOTAL%20ALAN%20R%20MEDEIROS.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 nov. 2023.
- _____. *Caminho de Música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945-1963) na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/44450>. Acesso em: 30 nov. 2023.
- MUNANGA, Kabelenge. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.
- OTTO, Tiago Portella. *José João da Cruz (1897-1952), compositor do Paraná*. arquivo digital, esboço biográfico e catálogo geral. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/20313961/JOS%C3%89_JO%C3%83O_DA_CRUZ_COMPOSITOR_DO_PARAN%C3%81_ARQUIVO_DIGITAL_ESBO%C3%87O_BIOGR%C3%81FICO_E_CAT%C3%81LOGO_GERAL. Acesso em: 10 mar. 2024.
- PARTE OFFICIAL, *A República*, Curitiba, 11 out. 1900, Edição 00227 (1), p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/215554/11374>. Acesso em: 26 mai. 2023.
- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando iras rumo ao progresso: ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense (1829 - 1889)*. Curitiba: Editora da UFPR, 1992.
- PEREIRA, Gustavo. *Bento Mossurunga e o Movimento Paranista*. Estudo histórico-analítico das obras para canto e piano e piano solo compostas nas décadas de 1930, 40 e 50. Artigo (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5393/000514499.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 set. 2023.
- PEREIRA, Luiz Fernando Lopes. *Paranismo - O Paraná inventado: Cultura e imaginário na Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, ed., 1997.
- PINTO, Regina Pahim. Raça e educação: uma articulação incipiente. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, n. 80, p. 41-50, 1992. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/1001>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- POLKA NOVO MUNDO, *Jerusalém*, 15 jul. 1899, Edição 00022 (1), p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/719080/141>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- PROGRAMA da Série oficial de dez conferências ligadas à extensão universitária da Universidade do Rio de Janeiro, 1933. Acervo da EMBAP
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Sociedade, Arte e Educação: a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948)*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2001.
- _____. Regionalismo, Nacionalismo e Universalismo nas Artes Paranaenses entre 1920 e 1950. In: SOUZA NETO, Manoel de. *A [des] construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Aos quatro ventos, 2004. p. 97-114.
- REVISTA RUMO PARANAENSE, edição de outubro nº. 10, 1973. Acervo da EMBAP.

- ROMANÓ, Karin. Curitiba antiga de muitos sapos. *HojePR*. Curitiba, 23 jun. 2023. Disponível em: <https://hojepr.com/coluna-karin-curitiba-antiga-de-muitos-sapos/>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- ROMÃO, Jeruse. Introdução. In: ROMÃO, Jeruse (org.). *História da educação dos negros e outras histórias*. Brasília: Ministério da Educação/SECAD, 2005, p. 11-18.
- SALES JR., Ronaldo. Democracia racial: o não-dito racista. *Tempo Social*, Brasil, v. 18, n. 2, p. 229-258, nov. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/K6nMrtbTHFH6Pp6GbH5QRVN/>. Acesso em: 18 fev. 2024.
- SALTURI, Luis Afonso. Paranismo, movimento artístico do sul do Brasil no início do século XX. *Perifèria Revista de recerca i formació en antropologia*. n. 11, dez. 2009. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/pub/periferia/18858996n11/18858996n11a7.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- SAMPAIO, Edgard Chalbaud. *Jornal do Comércio*, edição de 27 de agosto de 1961. Acervo da EMBAP.
- SANTOS, Benedicto Nicolau dos. *O Sapo*, Curitiba, 1900. Documento manuscrito. Partitura para piano. Acervo da EMBAP.
- SANTOS, Benedicto Nicolau dos. *Marcha Curitybana*, Curitiba, [192?]. Documento manuscrito. Partitura para piano. Acervo da EMBAP.
- SANTOS, Benedicto Nicolau dos. *Hymno de Curityba*, Curitiba: Gazeta do Povo, 2015. Partitura para piano. Acervo familiar de Renato Antonio Nicolau dos Santos.
- SANTOS, Raquel Amorim dos; SILVA, Rosângela M. de N. Barbosa e. Racismo científico no Brasil: Um retrato racial do Brasil pós-escravatura. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 68, p. 253-268, mar./abr. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/53577/35088>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- SCAMPOLO, *O Dia*, Curitiba, 14 out. 1928, Edição 02065 p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/092932/13420>. Acesso em: 07 fev. 2024.
- SCHAFFRATH, Marlene dos Anjos Silva. O uso das fontes na pesquisa historiográfica: questões metodológicas iniciais. *Práxis Educacional*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 2, p. 237-246, 2017. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/praxis/article/view/509/406>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- SÊVE, Mário. Choro: gênero ou estilo? *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Belo Horizonte – 2016* Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4001/public/4001-14302-1-PB.pdf. Acesso em: 20 jul. 2024.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.
- SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Por uma nação eugênica: higiene, raça e identidade nacional no movimento eugênico brasileiro dos anos 1910 e 1920. *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 146-166, jul./dez 2008. Disponível em: https://www.sbh.org.br/arquivo/download?ID_ARQUIVO=74. Acesso em: 10 mar. 2024.
- THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. *RAP*, Rio de Janeiro, n. 40(1), p. 27-55, Jan-Fev. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rap/a/3bmWVYMZbNqDzTR4fQDtGrs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 fev. 2024.
- THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria*. ou um planetário de erros (uma crítica ao pensamento de Althusser). Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- TORRES, Renato. *O Conservadorismo Moderno na Estruturação do Projeto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1910-1950)*. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/53154/R%20-%20T%20-%20RENATO%20TORRES.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 abr. 2024.

VIEIRA, Carlos Eduardo. O Movimento da Escola Nova no Paraná: trajetória e ideias educativas de Erasmo Pilotto. *Educar em Revista*, Curitiba: Ed. Da UFPR, n. 18, p. 53-73, 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0104406020010002&lng=pt&nrm=issso. Acesso em: 30 mar. 2024.

_____. Erasmo Pilotto: identidade, engajamento político e crenças dos intelectuais vinculados ao campo educacional no Brasil. In: ALVES, C.; LEITE, J. L. (Org.). *Intelectuais e história da educação no Brasil: poder, cultura e políticas*. 1. ed. Vitória: EDUFES, 2011. p. 25-54. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/430794114/VIEIRA-Carlos-Eduardo-Erasmo-Pilotto-identidade-engajamento-politico-e-crencas-dos-intelectuais-vinculados-ao-campo-educacional-no-Brasil>. Acesso em: 01 fev. 2024.

_____. Intelectuais e Educação. *Pensar a Educação em Revista*, Curitiba/Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 3-21, abr./jun. 2015. Disponível em: http://pensaraeducacao.com.br/wp-content/uploads/sites/4/2017/04/vol_1_no_1_Carlos_Eduardo_Vieira.pdf. Acesso em: 01 fev. 2024.

_____; CORREA, Fabiola Maciel. Abdias Nascimento: a trajetória de um intelectual negro engajado na disseminação de saberes emancipatórios entre as décadas de 1920 e 1940. *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 22, p. 1-27, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbhe/a/fzf3Fdxs9kwfy7VhH5yRMbL/>. Acesso em: 10 mar. 2024.