

## Sonoridades e poéticas afro-diaspóricas

Felipe Merker Castellani

Andy Marques Real

Lucas Moura Barboza

### Resumo

Este trabalho tem como campo problemático o estudo de manifestações sonoras e produções artísticas afro-diaspóricas, buscando compreendê-las por meio de suas interconexões com o contexto sociocultural no qual se inserem. Para tanto, analisaremos como o som atua nos processos de racialização, constituindo uma linha que separa os sons aceitos dos rejeitados e conseqüentemente os qualifica de acordo com práticas de escuta socialmente dominantes. Simultaneamente, identificamos possibilidades rotas alternativas a processo, nas quais ganham relevo processos de reorganização coletiva, apresentados nos terreiros porto-alegrenses de religiões de matriz africana e nas escolas de samba cariocas. Neste contexto observamos também as práticas de coletivos de sistema de som (*sound system*) paulistanos, que ao transbordarem sua atuação para além da realização dos bailes, da difusão musical e da experimentação sonora tecnológica, promovem debates e ações sociais diretas nas comunidades em que atuam. Por fim, nos dedicamos ao trabalho *Zapretas: um quilombo sonoro* da artista carioca Renata Sampaio, que estendendo o conceito de quilombo as inscrições corporais ancestrais, reunidas nas vozes de quatro mulheres negras (Milena Lízia, Taís Teles, Zanza Gomes e Andy Marques), ressignifica os espaços institucionais de arte e a assepsia de seus cubos brancos.

**Palavras-chave:** poéticas afro-diaspóricas, sistemas de som, *sound system*, Renata Sampaio, *Zapretas*.

### 1. Introdução

O presente trabalho é o primeiro resultado das pesquisas que têm o som como objeto central e são desenvolvidas coletivamente no âmbito do grupo de pesquisa Corpo-imagem-som: pesquisa artística e práticas experimentais (CNPq, Centro de Artes, UFPel). Buscamos, por meio da interconexão entre diferentes campos disciplinares (história, filosofia, música, artes visuais etc.) e de conhecimentos oriundos de ambientes situados fora dos muros acadêmicos, traçar um percurso no qual o som é entendido como um nó de uma rede de grandes dimensões. Por vezes essa rede é tensionada e ressignificada, outras vezes alguns nós ocultos, ou esquecidos vêm à tona. Outras vezes, certos nós são alvos de críticas necessárias para que em algum momento de nosso tempo histórico sejam desfeitos. No caso específico deste trabalho, esperamos contribuir de alguma forma para que o “nó” do racismo anti-negro seja desfeito dessa rede, entendida como nosso tecido social.

Nosso ponto de partida é a compreensão do som como parte dos processos de racialização. Para tanto, laçamos mão do par conceitual *sonic color line* e *listening ear*, desenvolvidos por Jennifer Lynn Stoeber (2016) e colocado por nós em funcionamento na historiografia da cidade de Porto Alegre, apresentada no trabalho de Marcus Vinicius de Freitas Rosa (2014). Ao adentrarmos os espaços de reorganização social dos terreiros e escolas de samba, recorreremos as gramáticas dos tambores de Luiz Antonio Simas (2019) e a proposição política do quilombismo de Abdias do Nascimento (2002). Em seguida, encontramos as ressonâncias dessa proposição nos sistemas de som dos coletivos paulistanos, e por fim, lemos a partir de Beatriz Nascimento (1989) o espaço de ancestralidade do corpo-quilombo, apresentado na voz de mulheres negras na obra sonora *Zapretas* (2018), uma proposição de Renata Sampaio.

O vetor de ligação entre os diferentes eixos temáticos apresentados nesse trabalho é a busca das populações negras em diáspora pela constituição de territórios de reorganização social, quilombos que tomam diferentes formas em diferentes momentos e situações históricas, como: terreiros, escolas de samba ou coletivos de sistemas de som. Além disso, o próprio corpo também assume tal papel. São estas reorganizações que traçam percursos alternativos as práticas de escuta dominantes.

## **2. O som enquanto marcador étnico-racial na Colônia Africana**

Para nossa sorte, ou devido a falta dela, nossos “ouvidos não têm pálpebras”<sup>1</sup>. Os sons invadem nossa percepção mesmo a contragosto, ressoando nos diversos corpos (humanos e não humanos) que se encontram nos ambientes, podem chegar aos nossos tímpanos ou serem percebidos diretamente na pele, ou em situações extremas, no tremor dos objetos.

O som também pode ser um elemento indicial a partir do qual buscamos reconhecera sua fonte. Porém, o que se passa quando essa tarefa não é alcançada? Impossível não se lembrar do medo tomado pelos dois irmãos no conto “A casa tomada” (1946) de Julio Cortázar (CORTÁZAR, 1946 In. RAMAL, 2005), no qual são os sons que indicam as presenças que invadem a casa e os fazem se refugiar em outras partes do imóvel. A dubiedade: “o som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo no tapete ou um abafado sussurro de conversa”

---

<sup>1</sup> Frase atribuído ao poeta, professor e pesquisador Décio Pignatari.

(id, ibid). O desconhecimento do que seriam aquelas presenças sonoras que invadem o espaço doméstico dos dois irmãos revelam a face política do som. “A casa tomada” é tido por muitos como uma alegoria crítica ao estabelecimento do primeiro regime peronista argentino.

O som também pode constituir linhas que assim como sua própria materialidade são invisíveis, mas separam aqueles sons que são aceitos dos que não são aceitos dentro de determinados territórios urbanos. Na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul (Brasil), no início do século XX, o som tornou-se um componente central dos mecanismos de expulsão da população negra das regiões que atualmente são consideradas centrais na cidade. A Colônia Africana, que se localizava no Terceiro Distrito, onde hoje estão bairros de classe média e média-alta (Rio Branco, Bom fim e Mont Serrat), ocupava uma área com ares rurais no final do século XIX e era habitada por uma população majoritariamente negra. Como nota Marcus Vinicius de Freitas Rosa (ROSA, 2014, pp. 161 - 175) em sua tese “Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição (1884 - 1918)” esta predominância se estende até aproximadamente a década de 1940.

Rosa afirma que na historiografia da cidade de Porto Alegre é destacada uma “transição racial” (ROSA, 2014, p. 162) na Colônia Africana: inicialmente, havia predominância de moradoras e moradores negros na região, os quais passam a ser gradativamente expulsos com a chegada de imigrantes brancos de origem europeia. Soma-se ainda o processo de criminalização dos habitantes da região por jornalistas locais na época, como o republicano Germano Hasslocher, que refere-se ao bairro como se fosse um indivíduo provido de “vida própria” (id, ibid, p.163) e passível de culpabilização por supostos crimes e delitos. Hasslocher qualificava a Colônia Africana como um “antro de criminosos e marafonas”, um “refúgio de quanta meretriz por aí vive”, ou ainda, como uma “escola do crime” (HASSLOCHER apud ROSA, 2014, p. 163).

É quando Rosa analisa a convivência cotidiana entre os habitantes da Colônia Africana, pertencentes a diferentes grupos raciais, que ganha relevo a presença do som enquanto um elemento constitutivo do racismo. Em grande parte das ocorrências policiais, dos relatos e estudos que o autor reúne podemos notar um papel central do som, como elemento de tensionamentos. As queixas entre vizinhos comumente se referem a perturbações do silêncio, vozerios, algazarras e

badernas que impediam o sono. Em meio a uma complexa rede de relações entre moradores e destes com as forças policiais, oscilando entre solidariedades, complacências, embates e repressões, a realização de rituais religiosos de matriz africana, reunidos na época sobre o termo “batuque”<sup>2</sup>, merecem atenção especial.

Ainda no século XIX, os “cocumbis”<sup>3</sup> saiam no dia de Nossa Senhora do Rosário do candombe da Mãe Rita, localizado entre a Colônia Africana e a Cidade Baixa, reunindo uma grande quantidade de pessoas negras que seguiam até o interior da antiga Igreja Matriz, localizada no centro da cidade, tocando instrumentos, cantando e dançando. Um relato da época descreve o “ruído ensurdecido de tambores, marimbas, orocungos e cauzás” (MAZERON, 1928 apud ROSA, 2014, p. 226) tocados no evento. A utilização de alguns elementos de roupagem católica garantiu a continuidade durante alguns anos dos cortejos, até sua proibição pelo vigário José Inácio. Outro episódio interessante neste sentido é relatado na autorização da polícia concedida para uma “missa (batuque)” (Cf. ROSA, 2014, p. 224). As autorizações eram necessária na época para realização de reuniões de diferentes natureza. A utilização dos parênteses traz à tona a complexidade das relações com a polícia, oscilando entre a permissividade e a repressão violenta.

Os sons dos tambores também são alvo de outra denúncia, registrada entre 1918 e 1919, a qual reproduzimos abaixo:

Os abaixo assinados, moradores no Bairro Rio Branco, vêm pedir providência a V. S. Ilmo. para fazer cessar os batuques que se realizam no prédio nº 60 da Rua Castro Alves quase todas as noites até altas horas e, às vezes, até a madrugada, perturbando com esse infernal barulho o sossego e o descanso dos vizinhos como dos honestos operários que moram nas adjacências e que labutam diariamente para sustento de suas famílias. Confiantes no espírito de justiça de V. S. Ilmo. esperamos enérgica providência (ROSA, 2014, p. 227).

Ao observarmos as qualificações e os termos utilizados para descrever as manifestações sonoras, notamos a recorrência de termos que, em sua utilização corriqueira, são depreciativos, por exemplo, ruído, barulho, infernal e ensurdecido. Como nota Jennifer Lynn Stoeber (2016, p. 12), tais binarismos configuram uma

---

2 Neste contexto, o termo “batuque” é um nome genérico aos ritmos percussivos que acompanhavam diferentes rituais das religiões de matriz africana. Sobre este aspecto ver a definição de Ari Pedro Oro em: ROSA, 2014, p. 225.

3 Cocumbis são danças afro-brasileiras existentes até os dias de hoje em algumas regiões do litoral do Rio Grande do Sul, sob o nome de quicumbis, eles ocorrem na forma de autos natalinos religiosos e sincreticamente são relacionados as celebrações de Nossa Senhora do Rosário (Cf. DE FARIA, 2020).

imaginação sônica dominante (branca), entendida enquanto uma representação reducionista de como devem soar pessoas negras, operando muitas vezes como substituta da raça, enquanto marcador social.

A autora recorre ao par conceitual, *sonic color line - listening ear* para analisar como se configura o processo de racialização dos sons, por meio de práticas de escuta dominante. O conceito de *listening ear* se refere ao filtro culturalmente constituído por tais práticas, o qual delimita a *sonic color line*. A partir de tal articulação, Stoeber interroga: “como e porque esperamos que determinados corpos produzam, desejem e vivam entre sons particulares ?” (id, ibid, p. 7, tradução dos autores). Atravessados pelo conceito de restrição constitutiva de Judith Butler (BUTLER, 2019) e das teorias sobre a disciplina de Michel Foucault (FOUCAULT, 2011), o par *sonic color line - listening ear* demonstra como a escuta é um processo construído a partir de relações de poder, baseadas em um sistema ideológico que “produz e também regula as ideias sociais sobre o som” (id, ibid, p. 13, tradução dos autores)<sup>4</sup>.

Os termos depreciativos mencionados anteriormente estabelecem uma polaridade implícita: ruído/ som, barulho/ música, infernal/ divino e ensurdecedor/ agradável, a qual delimita as sonoridades aceitas e rejeitadas no contexto da Colônia Africana no início do século XX. Ao apresentar uma denúncia publicada no jornal *O exemplo* (1902), Rosa indica de forma contundente a presença da *sonic color line* estabelecida naquele espaço-tempo: “negro não tem o direito de falar alto, quando o branco pensa em dormir” (ROSA, 2014, p. 223). Ao compreendermos o som como parte do tecido social, como elemento atuante e constituinte das relações entre indivíduos e coletividades, é possível inferir que algumas das práticas de escuta eram orientadas a partir de uma lógica racista, atribuindo características pejorativas a certos sons, em uma espécie de referência metonímica aos indivíduos negros que os produziam. É neste ponto que observamos a presença do conceito

---

4 Podemos associar esse sistema ideológico dominante que molda a percepção social dos indivíduos aos efeitos da branquitude, nas palavras de Lia Vainer Schucman: “a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades sociais se ancoram” (SCHUCMAN, 2012, p. 23).

de *listening ear* de Stoever, o filtro cultural estabelece tanto as correlações entre indivíduos e sons específicos, bem como, os qualifica.

Ressaltamos que, como nota Rosa em sua tese (Cf. ROSA, 2014, p. 229), não se trata de estabelecer uma disputa em que de um lado estão negras (os) praticantes de religiões de matriz africana e do outro, brancas (os) católicas (os), nem tampouco, ignorar os marcadores raciais e as diferenças religiosas, fundamentais para a compreensão das dinâmicas sociais entre os habitantes do bairro. Mas compreender como as práticas de escuta atuam ora substituindo, ora enfatizando estes marcadores e diferenças sociais, compondo desta forma a “tecnologia do racismo”<sup>5</sup> (MBEMBE, 2018).

## 2.1 A Gramática dos tambores e o princípio do quilombismo

Como nota Sueli Carneiro (CARNEIRO, 2019, p. 234), é importante ressaltar que as religiões de matriz africana e seus adeptos passaram por um longo período de ilegalidade, estendido até o final da década de 1950. A autora ainda relata alguns episódios de intolerância religiosa, perpetrados por criminosos no ano de 2018, que ao dominarem territórios de comunidades pobres na cidade do Rio de Janeiro, expulsaram líderes religiosos que ali tinham seus terreiros, bem como proibiram as práticas ligadas a umbanda e ao candomblé.

Os terreiros devem ser entendidos não apenas como espaços de manifestação religiosa, ou melhor, de culto a espiritualidade de matriz africana, mas também como espaços de cuidado, de educação e de reorganização social das populações negras e das classes mais baixas brasileiras. Somam-se a estes, as escolas de samba, que frequentemente levam as “cosmopercepções”<sup>6</sup> (OYĚWÙMÍ, 2020) afro-brasileiras para a avenida, por meio das sonoridades evocadas por suas “gramáticas dos tambores” (SIMAS, 2019).

Luiz Antonio Simas relata que subcutaneamente a “história oficial”, apresentada nas letras dos sambas-enredo das escolas de samba do Rio de

5 O intelectual camaronês Achille Mbembe em sua obra *Necropolítica* (2018) define o racismo, a partir da leitura de Michel Foucault, enquanto uma tecnologia. Tal tecnologia atua por meio de um processo de desumanização de parcelas específicas da população e possui como função primordial “regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2018, p. 18).

6 A pensadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí recorre ao termo cosmopercepção para descrever a lógica cultural dos povos yorùbás, assim como de outros povos que não possuem na visão seu sentido principal de apreensão do mundo, solicitando por vezes a combinação de múltiplos sentidos. A autora considera o termo cosmovisão eurocêntrico, portanto, deve ser utilizado apenas para descrever “o sentido cultural ocidental” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 2).

Janeiro, muitas vezes dedicadas aos feitos e a vida de personalidades da vida cultural e política brasileira, podemos ouvir uma outra narrativa. Os toques das caixas de guerra evocam, por meio de suas sonoridades metálicas, as forças dos Orixás e as festividades dos cortejos das festas populares. Afirmando novamente o lugar do tambor como instrumento de comunicação - para aquelas (es) que conhecem tais gramáticas - as caixas das Escolas de Samba constroem uma rota alternativa a *sonic color line* dominante, evocando e reivindicando o lugar central da ancestralidade afro-brasileira no espetáculo do carnaval carioca.

Quem apenas conhece a gramática das letras vai escutar um samba da Mocidade e identificar o enredo proposto. Quem aprendeu o tambor escutará a louvação aos orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxóssi e no toque do aguerê. Enquanto as fantasias, alegorias e a letra do samba evocam uma história qualquer, a bateria evoca a astúcia do caçador que conhece os atalhos da floresta.

O toque de caixa da bateria da Mangueira é um manancial de referências capaz de amalgamar a pegada das caixas das folias de reis – cortejos populares no morro da Mangueira, que saúdam os três reis magos do oriente no encerramento do ciclo das festas do Natal – e o Ilú, toque consagrado a Oyá/Iansã, a senhora dos relâmpagos e ventanias, nas casas de candomblé (SIMAS, 2019, p. 24).

O som, assim como a música, tem um papel central nos espaços de reorganização social e cultural da diáspora africana no Brasil. Por exemplo, nos terreiros que seguem os princípios da cultura Yorùbá, os toques dos atabaques fazem a conexão entre o mundo dos orixás e o nosso mundo, entre o *Orun* e o *Ayé*, cada divindade possui um toque específico. O som do canto e da percussão e a dança, indissociáveis neste contexto, criam a permeabilidade necessária nos corpos dos presentes nos rituais para a manifestação dos Orixás, ancestrais divinizados que conectam os indivíduos aos demais seres vivos e as forças da natureza. A vibração do couro animal produz a gramática dos tambores, que mesmo entre as frestas das práticas de escuta dominantes, criam ambientes de comunitarismo e resistência cultural.

Ressoa neste sentido a proposição política do quilombismo defendida por Abdias Nascimento (2002), uma lógica anticapitalista apoiada em um modelo pan-africanista. Nascimento propõem que se entenda o quilombo não como um local de fuga das (os) africanas (os) e suas (seus) descendentes escravizados, mas enquanto um espaço de união e de solidariedade. Conforme Renato Nogueira, o quilombismo não se enquadra na conexão do pan-africanismo com o socialismo,

mas parte do “entendimento de que a filosofia política sempre passa por uma cosmovisão espiritual” (NOGUERA, 2014, p. 47). Assim, o quilombismo pode ser pensado uma adaptação ao contexto brasileiro do princípio da *ujamaa* (economia cooperativa) da tradição banto, uma lógica de compartilhamento de recursos e interdependência comunitária. Esse princípio diz respeito às ideias de “interdependência financeira e recursos compartilhados” (id, *ibid*). A *ujamaa* integra os sete princípios da tradição banto, o *Nguzo Saba*, que são nas palavras de Noguera os seguintes:

Os sete princípios são: Umoja (unidade): empenhar-se pela comunidade; Kujichagulia (autodeterminação): definir a nós mesmos e falar por nós; Ujima (trabalho e responsabilidade coletivos): construir e unir a comunidade, perceber como nossos os problemas dos outros e resolvê-los em conjunto; Ujamaa (economia cooperativa: interdependência financeira, recursos compartilhados; Nia (propósito): transformar em vocação coletiva a construção e desenvolvimento da comunidade de modo harmônico; Kuumba (criatividade): trabalhar para que a comunidade se torne mais bela do que foi herdada; Irani (fé): acreditar em nossas (os) mestres (NOGUERA, 2014, p. 47 - 48).

Veremos a seguir, como os princípios do quilombismo apontados anteriormente se fazem presentes nas práticas dos coletivos de sistemas de som (*sound system*) das periferias de São Paulo. Na atuação destes coletivos, as práticas sonoras se mesclam a atuações sociais comunitárias, as discussões sobre representatividades, políticas públicas, entre outras. Compreende-se neste contexto que as práticas sonoras dos sistemas de som são intrinsecamente ligadas ao tecido social no qual se desenvolve ora refletindo, ora tensionando suas concepções dominantes.

### **3. Os coletivos de sistema de som**

Os bailes de sistema de som (*sound system*) estão entre os movimentos populares que reverberam pelas ruas e becos das periferias e de regiões centrais da cidade de São Paulo. Observados como uma manifestação popular, carregam em suas bases a resistência cultural como pauta desde seu surgimento na década de 50 no Caribe, especialmente na Jamaica (Cf. YATES, 2019). No Brasil, os primeiros registros datam da década de 1970 no estado do Maranhão, com as chamadas radiolas<sup>7</sup>. A partir dos anos 2000, o movimento ganha expressividade e o

<sup>7</sup> As radiolas maranhenses foram tema da exposição fotográfica intitulada *Radiolas* de autoria de Felipe Larozza, realizada no Museu da Imagem e do Som de SP. Mais informações em: <https://www.mis-sp.org.br/exposicoes/passada/9377d88b-8f0d-4ca3-9d4d-ce8da8bd47ef/nova-fotografia-2019-radiola>



sudeste passa a exercer um papel importante. Neste contexto, surgem os primeiros coletivos da América Latina, que ressignificam os formatos do *sound systems* jamaicanos a partir da particularidade de seus contextos.

Segundo o panorama visual dos coletivos de sistema de som apresentado no *Mapa Sound System Brasil* (PIMENTA; NASCIMENTO, 2019), pesquisa realizada com apoio da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, por meio do Edital de Apoio à Criação Artística - Linguagem Reggae (2º edição), até o ano de 2019 se somavam mais de 120 sistemas de som em atividade no Brasil. A experimentação tecnológica e os métodos provenientes da lógica do *faça você mesmo* ganham relevo nas ações desses coletivos, tanto em questões referentes às soluções técnicas, quanto em abordagens autogestionadas nas áreas de logística ou de administração. A intersecção entre diversos saberes e competências é um fator chave para a realização da manifestação essencialmente sonora dos coletivos de sistemas de som.



**Fig. 1 – Sistema de som do coletivo paulistano Natividade (Fonte: Acervo do coletivo Natividade)**

Nas práticas sonoras colocas em curso neste contexto, há uma predominância da mediação tecnológica, especialmente no controle dos toca-discos e na manipulação em tempo real dos filtros de bandas de frequências dos

---

equalizadores. Ao observarmos os relatos dos seletores e seletoras, os quais são responsáveis pelo controle do aparato sonoro das festas, há uma grande preocupação com a profusão das frequências graves nos espaços, assim como a utilização da manipulação das faixas de frequências como forma expressiva de controle sonoro. Somam-se ainda as técnicas tradicionais de mixagem dos djs: sobreposições, *cross-fades* e complementariedades rítmicas. Além disso, a construção das caixas acústicas, dos amplificadores e pré-amplificadores muitas vezes é realizada pelas (os) próprias(os) membros dos coletivos. Neste sentido, também é importante notar uma grande preferência pelas tecnologias analógicas e pelos discos de vinil.

Nos bailes, algumas pautas e ações caras as periferias encontram um campo fértil para o debate, ganham evidência problematizações de temas como cidadania, direitos humanos, ecologia, racismo, discriminação de classe ou gênero, dentre outros. Assim como são realizadas ações práticas de auxílios as comunidades em que os coletivos atuam, como mutirões de arrecadação de alimentos e/ou roupas. Por exemplo, no documentário *Sound System Experience* (Ventura; Filho; Silveira et al., 2016), são discutidas questões referentes à representatividade feminina dentro dos coletivos. Apesar de artistas como Sonia Pottinger e Sister Nancy serem exemplos de protagonistas mulheres dentro dos espaços dos bailes de sistema de som, este contexto ainda apresenta muitos pontos de espelhamento com a desigualdade de gênero e o machismo predominante na sociedade brasileira. A potência de tais eventos reside no fato de não serem apenas festas, mas uma cultura de práticas de produção sonora e de escuta coletivas, que buscam dialogar e problematizar questões fundamentais ao contexto social no qual se inserem.

Aos extrapolar as questões unicamente musicais ou sonoras em sua atuação, debatendo e propondo ações práticas de combate ao machismo, ao racismo e a LGBTQIA+fobia, bem como auxiliando diretamente na assistência de pessoas em situação de vulnerabilidade social, os coletivos dos sistemas de som se afirmam enquanto um espaço de práticas de comunitarismo, fortemente ligadas ao ideal do quilombismo vislumbrado por Abdias Nascimento. Os princípios banto da *Nguzo Saba* parecem ser atualizados na busca pela unidade e pela construção social contínua das comunidades periféricas paulistanas; na autodeterminação, expressa de forma contundente no proclamado: “é nós por nós”; e na criatividade presente nas adaptações dos circuitos eletrônicos dos aparatos sonoros, nas

estratégias de autoprodução, e na circulação das festas e das (os) seletoras (es). As práticas sonoras assumem nesse contexto o papel de catalisador das relações entre os membros das comunidades nas quais os coletivos atuam.

#### **4. *Zapretas*<sup>8</sup>, um quilombo sonoro**

Se por um lado vemos o quilombismo ressoar em espaços de reorganização social, por outro, faz-se necessário pensar como os ideais de comunitarismo e de ação política em um mundo cada vez mais descorporificado. As interações físicas dão cada vez mais lugar aos fluxos informacionais que tomam formas de sons, imagens e textos controlados por grandes corporações internacionais, que têm o domínio das redes sociais. Contudo, como afirma Achille Mbembe (2020), não há possibilidade de se livrar do corpo, mesmo que tentamos acoplá-lo “noutros suportes, fazer um corpo-objeto, um corpo-máquina, um corpo digital, um corpo ontofônico. Ele regressa sob a forma angustiante de uma enorme mandíbula, veículo de contaminação, vetor de pólen, de esporos e de bolor” (MBEMBE, 2020).

É justamente no corpo que a intelectual e ativista Beatriz Nascimento (NASCIMENTO, 1989 In DOS REIS, 2020) avistou a possibilidade de ampliação do conceito de quilombo. Para ela, “quilombo”, não se refere apenas ao território geográfico, mas a ideia de um lugar que habita a própria existência das pessoas negras, em um caminho entre passado e presente. Em *Zapretas, um quilombo sonoro* (2018), a artista, arte-educadora e curadora independente Renata Sampaio convida quatro mulheres para erguer com suas próprias vozes um quilombo sonoro, que, em meio ao branco dos cubos e dos corpos que constituem os espaços institucionais das artes, apresentam experiências femininas negras, unidas não apenas pela dor, mas também pela ancestralidade.

---

<sup>8</sup> Para mais informações sobre a obra *Zapretas* acesse o site da artista Renata Sampaio: <http://cargocollective.com/sampaioenata/Zapretas>.



**Fig. 2 - *Zapretas* de Renata Sampaio. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Zanza Gomes, Milena LÍzia, Renata Sampaio, Andy Marques e Taís Evandra Teles. (Fonte: Acervo pessoal da artista Renata Sampaio).**

O ponto de partida de *Zapretas* é o projeto *Cartas Negras* (1990) de Conceição Evaristo. Para que pudessem compartilhar experiências, Evaristo e outras cinco amigas, também escritoras (Miriam Alves, Lia Vieira, Esmeralda Ribeiro, Sônia Fátima da Conceição e Geni Guimarães) trocaram cartas para escrever sobre aquilo que as inquietava, como as questões da vida pessoal, o machismo, o racismo e a solidão.

*Zapretas*<sup>9</sup> é construída como uma “carta sonora”, na qual são compartilhadas experiências de como é ser uma mulher negra no Brasil contemporâneo, por meio de mensagens de áudio do aplicativo Whatsapp. Sampaio propõe a interação entre mulheres que não se conhecem - sendo ela o único ponto de conexão entre todas. São elas: Milena LÍzia (RJ), Taís Teles (SP), Zanza Gomes (RS - GO) e Andy Marques (end) (SP – RS). Em *Zapretas*, a voz, acessada por meio de um *hiperlink* disponível em um *QRcode*, é muito mais do que a soma de relatos. Quando Renata Sampaio e as outras quatro mulheres usam da sua voz para dar corpo à obra,

---

<sup>9</sup> *Zapretas* foi apresentada pela primeira vez no Rio de Janeiro, na exposição *Manifesto afrofuturista* (2018) no espaço Caixa Preta, com curadoria de Rafael Bqueer. A exposição teve como ponto central pensar a “reinvenção de futuros possíveis a partir de tecnologias ancestrais e ferramentas do cotidiano”, que “por meio do acesso a novas mídias digitais, unindo as práticas culturais que resgatam a tradição ameaçada pela violência colonial; é o antirreflexo subalternizador do olhar europeu com outros suportes de representação” (BQUEER, 2018).

transformam a fala em um instrumento de luta e de resistência. A esse respeito Grada Kilomba faz uma análise muito interessante:

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem - e precisam - controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado. (KILOMBA, 2019, p. 33-34).

Em *Zapretas*, a voz ganha uma outra dimensão ao atingir os aparelhos eletrônicos e adentrar o espaço expositivo, a fala é reativada e torna-se o conector entre diferentes gerações de mulheres negras. Assim, artista reconstrói a história oficial rompendo com o silenciamento imposto às populações afro-diáspóricas, utilizando como método as práticas ancestrais de perpetuar as tradições a partir da oralidade acopladas aos meios digitais.

Retornemos um momento ao par *sonic color line - listening ear*, constituído por meio de práticas de escuta dominantes, que, por vezes, até mesmo substituem os marcadores étnico-raciais. Ao observarmos a predominância de referências artísticas brancas masculinas europeias, oriundas da pintura no campo das artes visuais, (Cf. MORESHI, 2017)<sup>10</sup>, a ação de colocar a voz de mulheres negras num espaço expositivo é repensar esse mesmo espaço. É visualizar um lugar possível para a sua existência. É ainda romper com a lógica de poder por meio do som, da voz, da reconexão de mulheres que ocupam um lugar comum socialmente. Assim, *Zapretas* dilui a *sonic color line* dominante no campo institucional das artes visuais, recorrendo a cosmopercepção de matriz africana e instituindo ali um novo espaço sonoro, um quilombo, em meio a assepsia dos cubos brancos das galerias de arte.

## 5. Conclusão

Buscamos compreender no presente trabalho como o som pode atuar como elemento constituinte do racismo anti-negro. Para tanto, lançamos mão dos conceitos de *sonic color line* e *listening ear* de Jennifer Lynn Stroeber. A partir da análise histórica apresentada por Marcus Vinicius de Freitas Rosa, delimitamos as linhas de separação entre as sonoridades aceitas e rejeitadas na região da Colônia Africana, em Porto Alegre, no início do século XX. Objetivando identificar as rotas de

---

<sup>10</sup> A análise de Moreschi, apresentada na plataforma “A História da \_rte”, levantou 2.443 artistas, presentes em 11 livros que constam nas bibliografias de cursos de graduação em artes visuais. Os dados concluem que “de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não estadunidenses. Em relação às técnicas utilizadas, 1.566 são pintores” (MORESCHI, 2017).



fuga das práticas de escuta dominantes, presentes nas perseguições aos batuques dos rituais das religiões de matriz africana na capital gaúcha, nos direcionamos aos espaços de reorganização social das populações negras brasileiras, especificamente, os terreiros e as escolas de samba. Em tais espaços, ressoam os ideais do comunitarismo vislumbrados por Abdias do Nascimento em sua proposição política do quilombismo. Ideais que seguem ressoando na atuação dos coletivos paulistanos de sistema de som contemporâneos. Por fim, recorremos a ampliação conceitual proposta por Beatriz Nascimento, compreendendo o quilombo enquanto a inscrição corpórea da ancestralidade africana, para a leitura do quilombo sonoro *Zapretas*, de Renata Sampaio. Afirmamos nesse percurso a reorganização social coletiva, presente no conceito de quilombo, enquanto o vetor que atravessa os diferentes eixos temáticos deste trabalho.

Conforme mencionado no início, este trabalho consiste em um primeiro resultado de nossa aproximação ao campo problemático da arte sonora e dos estudos do som a partir de uma perspectiva afro-diaspórica, tendo como centro as relações étnico-raciais e seus desdobramentos políticos, artísticos e sociais. Esperamos com a realização deste trabalho apontar ao leitor alguns horizontes possíveis para se caminhar fora de práticas de escuta e pesquisas dominantes neste território, o qual ainda tem o Norte global como sua referência conceitual principal.

## 6. Referências bibliográficas

BQUEER, Rafael. Manifesto afrofuturista. Caixa Preta, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/s/exposicao-manifesto-afrofuturi/294483344474159/>. Acesso em: 01/07/2020.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam*: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: N-1, 2019.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Polén Livros, 2019

DO NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. Rio de Janeiro: Fundação Palmares - OR Editor Produtor, 2002.

DE FARIA, Arthur. *Série As Origens*: Parte III. Parêntese, Porto Alegre: Matinal Jornalismo, 2020. Disponível em: <https://matinal.news/arthur-de-faria-serie-as-origens-parte-iii/>. Acesso em 10/07/2020.

DOS REIS, Rodrigo Ferreira. Órí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. Sankofa, Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, São Paulo: USP, Ano XIII, N.º XXIII, abril/ 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 2011.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: Biopoder, soberania, estado de excessão, política de morte. São Paulo: N-1, 2018.

\_\_\_\_\_. O direito universal a respiração. Pandemia crítica, São Paulo: N-1, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/020>. Acesso em: 10/07/2020.

MORESCHI, Bruno. A História da \_rte. Itaú Cultural e Goethe Institut, São Paulo: 2017. Disponível em: <http://historiada-rte.org/>. Acesso em: 01/06/2020.

NOGUERA, Renato. *O ensino de filosofia e a lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. Tradução: Leonardo de Freitas Neto e revisão da tradução: Osmundo Pinho. Novos olhares sociais, Cachoeira: UFRB, vol. 1, N.º 2, 2020.

PIMENTA, Daniella; NASCIMENTO, Natan. *Mapa sound system brasil*. São Paulo: Arte Sam, 2019.

RAMAL, Alicia (org. e trad.). *Contos Latino-Americanos Eternos*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005.

ROSA, Marcus Vinicius de Freitas. *Além da invisibilidade*: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição (1884-1918). 2014. 312f. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas.

SIMAS, LUIZ ANTONIO. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019.

STOEVEY, Jennifer Lynn. *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*. New York: New York University Press, 2016.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido, o “branco” e o braquíssimo*: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. 122f. Tese (Doutorado em Psicologia) - USP, 2012.

VENTURA, Richanderson; FILHO, Madson; SILVEIRA, Barbara; SILVA, Douglas; GUILHERME, Luis; DJEYNE, Rudolf; CORREIA, Felipe. NETO, Augusto; GILSON, Morfeu; SILVA, Dennis; LUZ, Artur. *Sound System Experience*. VI Mostra da Cultura Reggae no Ceará, Regaart: Fortaleza 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mmFDBjrPujU>. Acesso em: 01/07/2020.

YATES, Jodie. Reggae, riots and resistance: the sounds of Black Britain in 1981. PAM – Pan African Music, Paris: IDOL Media, 2019. Disponível em: <https://pan-african-music.com/en/reggae-riots-and-resistance-the-sounds-of-black-britain-in-1981/>. Acesso em: 01/05/2020.