



REDES DIGITAIS E CULTURAS ATIVISTAS 1

ARTE, CIDADES E ATIVISMO

ORGANIZAÇÃO:

TARCISIO TORRES SILVA
JULIANA DORETTO
JOÃO PAULO HERGESEL

Coleção:

Redes Digitais e Culturas Ativistas

Revisão textual:

Paloma Guimarães de Lima

Edição:

João Paulo Hergesel

Eliane Fernandes Azzari

Projeto gráfico e diagramação:

Mateus Dias Vilela

Conselho Editorial de Comunicação e Artes:

Prof.^a Dr.^a Clarice Greco Alves

Prof.^a Dr.^a Fernanda Castilho de Santana

Prof. Dr. Mateus Dias Vilela

Prof.^a Dr.^a Miriam Cristina Carlos Silva

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Conselho Editorial de Letras e Educação:

Prof.^a Dr.^a Andréa Antonieta Cotrim Silva

Prof.^a Dr.^a Danielle Ramos de Miranda Pereira

Prof. Dr. Eduardo de Moura Almeida

Prof.^a Dr.^a Fabiana Poças Biondo Araújo

Os trabalhos publicados neste livro foram submetidos à revisão por pares.

Pareceristas:

Prof.^a Dr.^a Aliana Aires (UNIFSA/ESPM)

Prof.^a Dr.^a Eliane Fernandes Azzari (PUC-Campinas)

Prof.^a Dr.^a Eliane Righi de Andrade (PUC-Campinas)

Prof.^a Dr.^a Josefina Tranquilin (ESAMC)

Prof. Dr. Felipe Mattei Martins (PUC-Campinas)

Prof. Dr. Ivan Paganotti (Umesp)

Prof.^a Dr.^a Luísa Paraguai Donatti (PUC-Campinas)

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia de Paiva Jacobini (PUC-Campinas)

Prof.^a Dr.^a Miriam Cristina Carlos Silva (Uniso)

Prof.^a Dr.^a Paula Almozara (PUC-Campinas)

Prof. Dr. Rafael Fialho Barbosa Martins (UNIR)

Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes (UFSC)

Prof. Dr. Rogério Ferraraz (UAM)

Prof.^a Dr.^a Tathiana Chicarino (PUC-SP/FESPSP)

Prof.^a Dr.^a Tatiana de Oliveira Sanches (ESPM)

Prof.^a Dr.^a Thifani Postali (Unicamp)

Prof. Dr. Vander Casaquí (Umesp)

Catálogo na publicação

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

R314

Redes digitais e culturas ativistas 1: arte, cidades e ativismo / Tarcisio Torres Silva (Organizador), Juliana Doretto (Organizadora), João Paulo Hergesel (Organizador). – Aluminio-SP: CLEA Editorial, 2022.

(Redes digitais e culturas ativistas, V. 1)

Livro em PDF

326 p., il.

ISBN 978-65-996687-2-2

DOI 10.29327/562801

1. Comunicações digitais. 2. Redes sociais on-line. 3. Cultura. 4. Arte. 5. Ativismo. I. Silva, Tarcisio Torres (Organizador). II. Doretto, Juliana (Organizadora). III. Hergesel, João Paulo (Organizador). IV. Título.

CDD 302.4

Índice para catálogo sistemático

I. Comunicações digitais : Redes sociais on-line

CLEA Editorial, selo acadêmico da Editora Jogo de Palavras - CNPJ: 15.042.985-0001-95
Rua José Jovino da Silva, 290 - Jardim Olidel - Aluminio, SP - CEP: 18125-000 - Brasil
editorajogodepalavras@outlook.com - <https://www.jogodepalavras.com/clea>

Agosto de 2022.

ORGANIZAÇÃO:

TARCISIO TORRES SILVA
JULIANA DORETTO
JOÃO PAULO HERGESEL



**REDES DIGITAIS E
CULTURAS ATIVISTAS 1**

ARTE, CIDADES E ATIVISMO

**TERRITÓRIOS SONOROS DO ATLÂNTICO
NEGRO: MÚSICA, RACIALIDADE E
IMAGINÁRIO SONORO DOMINANTE**

Andy Hellen Marques Real

Universidade Federal de Pelotas (UFPe)
andymarques.art@gmail.com

Felipe Merker Castellani

Universidade Federal de Pelotas (UFPe)
felipe.castellani@ufpel.edu.br

Lucas Moura Barboza

Universidade Federal de Pelotas (UFPe)
lucas02moura@gmail.com

Natália Nunes Homero

Pesquisadora independente
natalianhomero@gmail.com

Renata Santos Sampaio

Universidade Federal de Pelotas (UFPe)
renatasampaio.arte@gmail.com

INTRODUÇÃO⁷⁷

O presente trabalho parte de perspectivas afrodiaspóricas para investigar o campo problemático da música. Tem como centro as relações raciais e seus desdobramentos políticos, artísticos e sociais. Para tanto, partiremos do estudo do som enquanto um elemento constituinte dos processos de racialização, por meio do entendimento da escuta como um processo perceptivo diretamente conectado a noções socialmente compartilhadas: informações sobre fontes sonoras, reconhecimento de timbres específicos, sistemas linguísticos e musicais, dentre outras. Ao se conectar diretamente às estruturas sociais, o som pode atuar como substituto dos marcadores raciais, reforçando binarismos conceituais e criando hierarquizações epistemológicas.

Como ferramenta analítica, lançamos mão do conceito de linha de cor sônica, desenvolvido por Jennifer Lynn Stoeber (2016). A autora apresenta a escuta enquanto um processo construído a partir de sistemas ideológicos, nos quais são elaborados conceitos coletivos sobre os sons, bem como relações de poder que delimitam quais sons são desejáveis e quais são indesejáveis e em quais contextos. Quando repetidas, validadas ou, então, invalidadas de forma compartilhada, essas noções e delimitações configuram um arcabouço cultural, ou melhor, um imaginário sônico dominante. Convém ressaltarmos que a constituição desse imaginário é sempre localizada temporal e geograficamente.

Se, por um lado, o som pode atuar em sistemas ideológicos discriminatórios, por outro lado, este tem importância fundamental em espaços de reorganização política e cultural de grupos historicamente silenciados. Nesse sentido, também nos dedicaremos a uma análise das relações entre a produção de conhecimentos musicais e a formação de alguns destes territórios, especificamente aqueles formados na diáspora africana no Brasil, durante as primeiras décadas do século XX até os dias atuais.

Na primeira parte deste estudo, nós nos deteremos aos processos de transformação e apropriação das práticas musicais relacionadas ao samba, apresentando os contextos do pós-abolição e da remodelação urbana da cidade do Rio de Janeiro, assim como os espaços

⁷⁷ O presente trabalho é uma resultante das ações do Corpo-imagem-som: epistemologias contra-coloniais nos campos das artes (CNPq, UFPel) e do projeto “Som, racialidade e território: perspectivas afrodiaspóricas”. O último destes, conta com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS) na modalidade Auxílio Recém Doutor (ARD) sob coordenação de Felipe Merker Castellani.

de resistência cultural negra do início do século XX. Concluindo esse percurso inicial, tratamos da bossa-nova, gênero musical emblemático da classe média carioca que consolida um imaginário sonoro dominante, marcado pelo tensionamento racial.

Na segunda parte, propomos um olhar para os territórios sonoros transnacionais do Atlântico Negro, especificamente aqueles relacionados à cultura hip-hop, objetivando, assim, compreender alguns dos vetores de formação das identidades negras nas Américas, bem como o papel das epistemologias musicais nesse processo. Posteriormente, na terceira e última parte, observamos em produções artísticas recentes, como abordagens sonoras experimentais ativam cosmopercepções⁷⁸ afrodiaspóricas, propondo o estabelecimento de percursos contra coloniais no campo da arte contemporânea, como no caso da obra *Cabeça D'água* (2018), de Laís Machado.

DO SAMBA À BOSSA: MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA E INVISIBILIZAÇÃO

As congadas e o simulacro colonial

O samba é um gênero musical reconhecido, desde o início do século XX, como marca registrada da identidade do povo brasileiro. Contudo, ainda é dada pouca atenção à história de sua constituição como movimento de integração comunitária e de preservação de musicalidades afrodiaspóricas, com seus próprios processos de transformação e ressignificação ao longo do tempo.

Direcionamos a presente análise para a constituição do samba no Rio de Janeiro e a criação, mais tarde, da bossa-nova, compreendida enquanto um movimento que integra dois gêneros musicais da Afrodiáspora, o samba e o jazz estadunidense. Ao ser apropriada por uma parcela específica da população, a bossa-nova acabou por apagar da história os nomes de seus precursores históricos.

Embora o debate em torno do samba possa e deva se expandir para além do contexto histórico da cidade do Rio de Janeiro, no presente trabalho, optamos por nos circunscrever a tal espaço. Esta escolha se justifica pela conexão de aspectos socioculturais e musicais, entre o samba carioca e outras manifestações que abordamos neste

78 Recorremos ao conceito de cosmopercepção tal qual proposto pela pensadora nigeriana Oyèrónkè Oyèwùmí (2021), a autora utiliza o conceito para descrever a lógica cultural dos povos yorubás, 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 (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 29).

trabalho, como o funk e o rap. Ainda sim, é importante frisarmos que não há uma única matriz afrodiáspórica para o samba e tampouco uma única localização geográfica possível para sua origem, como podemos notar em suas múltiplas formas presentes no território brasileiro, que testam os limites das definições baseadas em categorizações herméticas⁷⁹.

O samba possui raízes em diferentes musicalidades africanas, especialmente aquelas provenientes da África Centro-Occidental⁸⁰, notadamente a região onde hoje encontra-se Angola. A própria etimologia da palavra remete às línguas (LOPES, 2012): *tchokwe*, na qual significa brincar ou cabriolar; *quicongo*, na qual refere-se a uma dança em que as/os dançarinas/os batem o peito umas/uns contra as/os outros; *bundo*, na qual refere-se à ação de ferver algo; ou ainda, ao *quimbundo*, que significa rezar. A palavra samba, pode ainda referir-se a cargos litúrgicos ocupados por mulheres em religiões de matriz centro-africana e na umbanda. Segundo Lopes e Simas (2015), historicamente, a designação “samba” foi bastante generalizada no Brasil, aplicada a praticamente qualquer estribilho acompanhado por instrumentos de percussão e considerado de feição africana, sendo equivalente, no século XIX, a outras manifestações culturais afrodiáspóricas como a xiba, o cateretê e o fandango. Os autores notam ainda que as danças africanas que possuíam a umbigada enquanto elemento central, eram comumente nomeadas de “samba” e/ou “batuque”, durante os períodos colonial e imperial brasileiro (LOPES, SIMAS, 2015, p. 311).

Uma obra de fundamental importância na construção do presente trabalho, é o livro *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um Samba chamado Brasil* (2016), de autoria do pesquisador, músico e escritor Spirito Santo. O autor apresenta a complexa rede de relações entre elementos distintos que configuram o que se entende nos dias de hoje, enquanto o gênero musical “samba”. Em uma minuciosa investigação, Spirito Santo (2016) aborda as práticas sociais e musicais das populações negras brasileiras e suas transformações históricas, bem como as cosmopercepções africanas

79 Para uma contextualização e reflexão sobre a história social do samba e das musicalidades afrodiáspóricas que constroem este gênero musical ver: Galante (2015); Sandroni (2001); Santo (2016); e Lopes, Simas (2015).

80 A maior parte das pessoas africanas escravizadas e desembarcadas em terras brasileiras eram de origem centro-africana. Segundo o *Atlas of The Transatlantic Slave Trade* (ELTIS, RICHARDSON, 2010), entre 1501 e 1867 foram sequestradas no continente africano e embarcadas em navios brasileiros e português 5.849.300 pessoas. Estima-se que dessas 3.939.000 pessoas eram provenientes da costa da África Centro-Occidental.

e afrodiaspóricas que as formam. Além disso, apresenta igualmente: a formação do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, as influências e transformações operadas nas práticas musicais pela indústria fonográfica e os movimentos de apropriação e resistência das musicalidades afro-brasileiras.

Refutando análises que separam a música de seu contexto socio-cultural, limitando a compreensão do samba a um fenômeno estritamente musical, Spirito Santo (2016) propõe um olhar crítico e amplo, compreendendo o samba enquanto um conjunto de práticas culturais que juntas definem um modo de vida de parte da população negra brasileira, práticas estas que não são fixas, ao contrário possuem suas próprias dinâmicas e estão em constante processo de reinvenção. Nas palavras do autor:

[o] samba poderia ser melhor entendido quando visto como representação cultural, artística e musical de um conjunto de práticas e hábitos muito antigos, que formam uma cosmogonia ou, mais simplesmente um modo de ver a vida, praticado por parte considerável de nossa população que, por diversas razões, se tornou característica do povo brasileiro (SANTO, 2016, p. 52).

Outro importante ponto a ser destacado na obra de Spirito Santo (2016) é a afirmação do samba enquanto marca do legado cultural africano no Brasil, demonstrada a partir de uma abordagem transversal, marcada por diálogos com a historiografia africana e por análises iconográficas e etnomusicológicas. Podemos mencionar dentre essas, as relações entre os cortejos musicais das embaixadas centro-africanas, com as Congadas brasileiras. Para tanto, o estudioso realiza uma série de investigações iconográficas de pinturas, ilustrações e retratos produzidos em sua maioria no contexto de expedições coloniais europeias em solo africano, especificamente na região do Reino do Kongo. Assim como, apresenta análises de relatos escritos por missionários e outros agentes coloniais⁸¹, os quais se estendem do século XVI ao Século XVIII.

81 Dentre as fontes analisadas por Spirito Santo (2016), destacamos as seguintes: as pinturas do holandês Albert Eckhout, realizadas no século XVII; as descrições históricas do Padre João Antônio Cavazzi de Montecucolo, publicadas originalmente no ano de 1687; o relato de Albuquerque Felner, realizado no final do século XVI; os relatos de Duarte Lopes transcritos por Filippo Pigafetta, publicados em 1591; e o relato de George Tams, publicado em 1850.

Comparando esse material às fotografias e aos relatos das Congadas, em suas diferentes denominações (Ticumbis, Cacumbis, Cucumbis etc.), que ocorriam em território brasileiro entre os séculos XVIII ao XX, o autor observa a presença de uma série de insígnias⁸² de uso comuns aos participantes dos cortejos musicais de ambos os contextos: uso de capacetes de penas, de saiotos e acrescentamos, de faixas na altura dos umbigos⁸³. Além disso, é notável a semelhança na maneira de tocar os tambores, em ambos os casos os tambores são inclinados em direção ao chão e os músicos os colocam entre as pernas.

Os diferentes cortejos agrupados sobre o nome de Congadas possuíam múltiplos sentidos e funções sociais. Em alguns casos, manifestavam-se na forma de cortejos de reis relacionados às festas de santas/os católicos, ligados as irmandades negras de São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário⁸⁴. Em outros, apresentavam-se na forma de disputas e batalhas dramatizadas entre embaixadas de reis africanos, como nos Autos dos Congo. Ou ainda, no caso dos chamados cucumbis carnavalescos, expressão de grande importância na história do samba, constituíam-se enquanto uma reunião de diferentes tradições sociais e litúrgicas africanas e afrodiáspóricas, colocadas em relação com a cultura europeia das classes dominantes brasileiras.

82 O historiador e etnomusicólogo Rafael Galante apresenta, no âmbito de seus cursos em dois módulos, intitulados: As diásporas centro-africanas e a formação das musicalidades Afro-Atlânticas, uma detalhada leitura da cultura material centro-africana e afrobrasileira. Além de leituras de fotografias e relatos textuais, Galante destaca a presença de insígnias e instrumentos musicais centro-africanas no Brasil colonial em pinturas de Jean-Baptiste Debret, Zacharias Wagener, Carlos Julião, dentre outros.

83 Sobre a importância do umbigo nas culturas centro-africanas, Elizia Cristina Ferreira (2017, p. 131) destaca que “[o] umbigo pode ser considerado o centro de um sujeito e o filósofo congolês Fu-Kiau, pensador contemporâneo formado tanto nas tradições do Kongo quanto no sistema ocidental, numa palestra que deu em Salvador, ao falar da capoeira, fala do movimento para centro, como um movimento importante dentro do pensamento bantu. Segundo ele, para os Bantu viver é um processo emocional, de movimento. Viver é movimentar e movimentar é aprender. Além das quatro direções básicas (frente, trás, direita e esquerda) e dos movimentos para cima e para baixo e temos ainda para uma sétima direção possível: o centro”.

84 João Lopes, capitão-mor da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá (Belo Horizonte, MG), entre 1975 e 2004, faz a seguinte distinção entre Congado e Reinado: “[o] Congado significa todos os grupos afro-brasileiros reunidos, cantando e louvando a Virgem Maria: todas as tradições de guardas, como o congo, o catopé, o marinheiro, o marujo ou o violão..Agora, para fazer reinado, se busca o fundamento, segundo a tradição dos negros velhos, que eu preservo até hoje na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, daquilo que foi mostrado lá na beira do mar, quando a Virgem Maria apareceu para os negros para que eles adquirissem a sua liberdade. Por isso, que negro velho tem que ter fé no Ripungo de Manganá, que significa Rosário de Maria.” (LOPES apud KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 17).

A partir do final do século XIX, esses cucumbis tiveram práticas transformadas e adaptadas aos ranchos e cordões carnavalescos. O pesquisador Eric Brasil (2014) faz uma importante observação acerca dos cucumbis carnavalescos cariocas do final do século XIX:

[o]s Cucumbis Carnavalescos não representam apenas uma reprodução de antigas festas coloniais. Eles eram uma manifestação mais ampla, uma elaboração criativa de seus participantes estabelecendo um diálogo entre as novas formas de se brincar o carnaval da década de 1880 com os elementos culturais presentes entre as culturas negras da cidade. Elementos das congadas, dos reisados, das festas das irmandades religiosas, dos cortejos fúnebres, de embaixadas africanas, e também referências a Calunga, um cristianismo africano) e a história da África (o reino do Congo, a rainha Ginga, a travessia do Atlântico) entravam em contato com as formas europeizadas de se brincar o carnaval (os préstitos com pela Rua do Ouvidor) (BRASIL, 2014, p. 290).

A afirmação de Brasil (2014) leva-nos a indagar se a oposição binária entre as funções litúrgicas e práticas sociais recreativas, bem como entre estas e reivindicações políticas são pertinentes ao contexto das Congadas, do samba ou de outras manifestações afrodiaspóricas. Edmilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira de Magalhães Gomes (2004), ao analisarem as narrativas de preceito no contexto do Congado mineiro contemporâneo, notam a importância que o discurso religioso possui nos contextos de reorganização social das populações negras brasileiras, por vezes, apresentando-se com o único horizonte possível para a reivindicação da cidadania plena. Nas palavras dos autores:

[n]o contexto das tensões étnicoculturais da sociedade brasileira há de se notar a importância que as populações negras atribuíram ao discurso religioso, uma vez que excluídas das áreas discursivas associadas às questões políticas e econômicas, procuraram fazer dos discursos religiosos um lugar de referência também a estes temas (PEREIRA, GOMES, 2004, p. 30).

Não é exagero afirmar que, ao tomarem o espaço público os cortejos musicais das Congadas subvertem a ordenação do espaço concebida a partir de um “simulacro” colonial (SODRÉ, 2002, p. 35), por meio do qual as classes dominantes brasileiras dos séculos XVIII e XIX, buscavam a identificação com os costumes, os hábitos e com a própria arquitetura europeia. Ao fazerem soar e performar as tradições centro-africanas e afrobrasileiras nas ruas da Corte, e posteriormente da capital do país, são produzidas novas formas de sociabilidade, resultantes das justaposições e das trocas culturais singulares que ocorreram nestes espaço-tempo específicos. Integrando, assim, tais territórios aos processos de construção das identidades negras brasileiras. Como afirma Muniz Sodré (2002, p. 23): “[...] a história dá-se num território, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal”. Com isso, as Congadas afirmam a presença física, sonora e cultural afrobrasileira nos espaços urbanos, reivindicando a participação dessa parcela da população na construção da vida pública do país.

O caráter político dessas tomadas dos espaços, é explicitado na frase cantada pelos membros de um cucumbi carnavalesco em um cortejo no Rio de Janeiro em 1888, conforme relata Eric Brasil (2014), citado por Spirito Santo (2016). Positivando e reivindicando a herança africana, as/os participantes do cortejo entoavam: “[a] África sempre foi livre” (BRASIL, 2014 apud SANTO, 2016, p. 74).

O dispositivo de racialidade, a formação do espaço urbano carioca e os territórios de reorganização social

Para compreender o caráter estrutural do racismo brasileiro, faz-se necessário identificar os múltiplos níveis de atuação nos quais atuam os vieses raciais: a constituição arquitetural dos espaços, a elaboração das leis e das políticas institucionais, o desenvolvimento dos enunciados científicos e filosóficos, os processos de hierarquização dos saberes, dentre outros. Sueli Carneiro (2005) nomeia de “dispositivo de racialidade”⁸⁵ esta rede de elementos heterogêneos que “[...] articula saberes, poderes e modos de subjetivação” (CARNEIRO, 2005, p. 34), objetivando a construção de binarismos hierarquizados que almejam definir a população negra por meio do “paradigma do Outro”, inferiorizado em relação a um “Eu hegemônico”, branco e masculino, compreendido como única condição plena de humanidade.

85 Sueli Carneiro ressignifica o conceito de dispositivo de Michel Foucault para aplicá-lo ao contexto do racismo anti-negro brasileiro.

Para identificarmos essa rede que configura o dispositivo de racialidade no contexto do samba, retornaremos ao contexto histórico do final do século XIX. Com a abolição da escravatura e a libertação oficial das pessoas escravizadas, a população negra passou para a condição de livre, sem fornecimento de qualquer recurso ou reparação para que constituíssem novas vidas. Sendo assim, o Brasil passou a ter um número expressivo de pessoas negras nas cidades, e em todos os lugares, sem acesso à escolaridade e sem perspectivas de emprego. No Rio de Janeiro, grande parte dessas pessoas se estabeleceram nas regiões centrais, principalmente nas regiões portuárias. Contudo, em 1903, o governo carioca colocou em prática o projeto conhecido como a Reforma Pereira Passos de saúde pública e modernização da cidade, inspirada no plano de remodelação de Paris executado pelo Barão Georges Eugène Haussmann, no final do século XIX. Um processo de gentrificação que acabou afastando as pessoas pobres para as margens da cidade, como relata o artigo da Fundação Oswaldo Cruz⁸⁶.

Com as demolições [dos cortiços], a população que tinha alguma fonte de renda deslocou-se do centro para o subúrbio, enquanto os mais pobres foram habitar as encostas dos morros, engrossando o contingente populacional das favelas que começavam a surgir (AZEVEDO, LIMA, [s. d.], [s. p.]).

Pouco tempo antes, no ano de 1890, um ano após o Brasil se tornar república e dois anos depois da assinatura da Lei Áurea, foi assinado o Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890, no texto do Código Penal dos Estados Unidos do Brasil. O Decreto compreendia o ócio como crime, sendo estendida a proibição aos praticantes de capoeira que assim seriam considerados vadios e punidos com “[...] prisão celular por dous a seis mezes” (BRASIL, 1890, [s. p.]). Mais tarde em 1941, durante a era Vargas, o texto foi revisto e a lógica da Lei permaneceu, na qual o artigo 59 destaca que a conduta de vadiagem consistia em:

86 É de fundamental importância ressaltarmos que sempre ocorreram processos de luta contra as violências praticadas pelo estado brasileiro nesse e em outros períodos históricos. A Revolta da Vacina (1904) foi uma das respostas a esse processo de gentrificação e de violência.

[e]ntregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita, com pena de prisão simples, de quinze dias a três meses (BRASIL, 1941,[s. p.]).

A Lei só foi retirada do Código de Contravenção Penal Brasileiro em 2012 e, embora já não fosse mais constantemente aplicada, a lógica do encarceramento em massa, pesa sobre os corpos negros no Brasil até os dias de hoje⁸⁷. Dessa maneira, o Estado Brasileiro encarcerou e violentou milhares de pessoas pretas por anos que, sem trabalho formal em decorrência de sua condição de ex-escravizados e do racismo, tiveram sua existência forjada em um imaginário de sujeitos violentos que seriam uma ameaça à sociedade. As prisões de sambistas e capoeiras, ou qualquer pessoa negra, portando um pandeiro ou qualquer instrumento nas mãos eram recorrentes. Como ilustra Lira Neto (2017), até mesmo o ato de carregar um instrumento de percussão, já poderia ser visto com um indicativo de vadiagem.

Anteriormente, observamos nas Congadas um importante papel de ressignificação dos espaços urbanos cariocas, subvertendo suas lógicas de ordenação, frente aos processos de consolidação de um simulacro colonial. Outro vetor de resistência que é central para compreender a constituição do samba, é a criação de territórios de reorganização política e cultural. Territórios que não são apenas espaços mensuráveis e delimitados geograficamente, mas lugares de relações ambientais e intersubjetivas, as quais constituem os grupos sociais e suas produções culturais. O som e a música atuam como catalisadores nesses territórios, operando formas de produção e difusão de conhecimentos de naturezas distintas.

As tradições espirituais, a resistência social e as práticas musicais se encontram articuladas no interior das comunidades afrodiáspóricas cariocas no início do século XX. Figuras como Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida, 1854-1933, mãe-pequena no candomblé de João Alabá) e Zé Espinguela (José Gomes da Costa, 1890-1945, conhecido também como Pai Alufá), ambos sambistas e lideranças comunitárias

87 Segundo o Infopen, sistema de informações estatísticas do sistema penitenciário brasileiro desenvolvido pelo Ministério da Justiça, em julho de 2019 a maior parte da população carcerária brasileira era formada por pessoas pretas e pardas, totalizando 66,69% do total de pessoas encarceradas no sistema prisional brasileiro. Para mais informações acessar: <http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen>. Acesso em: 26 fev. 2022.

e espirituais, exerciam enorme influência política no Rio de Janeiro. Atuavam protegendo os membros das suas comunidades da violência do estado, negociando a permanência das rodas de samba e dos rituais religiosos em suas casas, assim, mantendo vivas as musicalidades e as espiritualidades de diferentes matrizes africanas. O historiador e etnomusicólogo Rafael Galante (2021)⁸⁸ nota que os alufás, líderes espirituais de origem oeste africana, de tradição muçulmana, eram lideranças bastante respeitadas no início do século XX no Rio de Janeiro, seguidos pelas ialorixás do candomblé baiano, a partir da década de 1930.

Outro marco importante nesse percurso é o registro fonográfico da canção *Pelo Telefone*, considerada o primeiro samba gravado da história, de autoria de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1890-1974) e Mauro de Almeida (1882-1956), registrada oficialmente em 1916, como gênero “samba urbano/carnavalesco”. A autoria da canção foi questionada por vários sambistas da época, que alegavam que ela teria sido criada nas rodas de improviso, tradicionais na casa de Tia Ciata⁸⁹ e, posteriormente, adaptada e registrada por Donga. A casa de Tia Ciata era situada no Rio de Janeiro na região nomeada de Pequena África pelo artista plástico e músico Heitor dos Prazeres (1898-1966).

Com o surgimento das escolas de samba a partir dos anos 1920 e o crescente interesse de algumas figuras das classes dominantes cariocas, a presença de outras classes sociais nos morros e subúrbios aumenta. Essas constantes trocas vão fazendo com que o gênero sofra transformações e comece a ser tocado nos salões e grandes festas da elite carioca.

88 Essa fala de Rafael Galante faz parte do podcast sobre o disco *Native Brazilian music*, realizado em 2021 pela pesquisadora, compositora e cantora Fabiana Cozza, em sua residência na discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo). Participaram, além de Galante e da própria Cozza, os pesquisadores: Luiz Antônio Simas e Pedro Paulo Salles. O podcast está disponível no seguinte endereço da web: <https://open.spotify.com/episode/4ei8WtQkDztqqKoR28xeYb>. Acesso em: 26 fev. 2022.

89 É importante frisarmos que muitas mulheres participaram da construção histórica do samba, como a Tia Ciata, a Tia Carmem, a Tia Surica, a Tia Bebiana, dentre outras. As atuações de algumas delas, como instrumentistas e compositoras, foram invisibilizadas. Contudo, recentemente pesquisadores/ras vêm recuperando a memória dessas artistas. Dois trabalhos que atuam neste sentido são: o livro *O samba das ialodês*, de Jurema Werneck (2020) e a coletânea, *As bambas do samba*, organizada por Marilda Santanna (2016). Outro trabalho a ser mencionado, é a série “O samba das pretas”, do podcast narrativo *História Preta*, realizado pelo pesquisador Thiago André, em 2019 e com novos episódios criados até os dias atuais, a série está disponível no seguinte endereço da web: <https://open.spotify.com/show/0gkJ4WY8wXJkC2lZVfLyx>. Acesso em: 26 fev. 2022.

O samba mantinha diálogo constante com os “novos” gêneros musicais, estimulados em grande parte pelo surgimento dos meios de gravação, no final do século XIX e posteriormente da indústria fonográfica e do cinema. O *ragtime* e o *swing*, assim como o *Lynd Hop*, a dança que surgiu e se popularizou nos anos 1920, nos salões de baile do Harlem, em Nova Iorque, influenciaram de forma marcante o surgimento das gafeiras, no Rio de Janeiro, no final da década seguinte, com sua música tocada por orquestras e com a dança em pares ocupando um lugar central. Spirito Santo (2016) aponta que as mudanças geradas por essas transformações inseriram alguns sambistas no contexto mercado fonográfico e no rádio, destacando dentre estes Paulo da Portela (Paulo Benjamin de Oliveira, 1901-1949), Heitor dos Prazeres e Ismael Silva (Milton de Oliveira Ismael Silva, 1905-1978), e Geraldo Pereira (Geraldo Theodoro Pereira, 1918-1955).

Michel Denning (2015) afirma que as dinâmicas de circulação de gravações fonográficas, na segunda metade da década de 1920, era um fenômeno transnacional que marcou, de forma decisiva, as concepções do que compreendemos ainda hoje como música popular urbana. Muitos gêneros e práticas musicais, principalmente provenientes do Sul Global, dentre eles o samba, estavam circulando pela primeira vez de forma massiva e sem suas/seus produtora/res, apresentando novas sonoridades e diferentes concepções a outros músicos em diferentes partes do globo.

Em cidades portuárias de Havana a Honolulu, do Cairo a Jacarta, de New Orleans ao Rio de Janeiro, gravadoras comerciais levaram centenas de músicos desconhecidos a estúdios improvisados para gravar músicas locais. Milhares de discos baratos feitos de goma-laca (uma resina secretada pela fêmea do inseto da laca, um produto colonial colhido nas florestas do Sul da Ásia) foram lançados, disseminando idiomas musicais que, desde então, reverberaram pelo mundo sob uma profusão de novos nomes: son, rumba, samba, tango, jazz, calypso, beguine, fado, flamenco, tzigane, rebetika, tarab, arab, marabi, kroncong, hula (DENNING, 2015, p. 13, tradução nossa)⁹⁰.

90 Do original: “In port cities from Havana to Honolulu, Cairo to Jakarta, New Orleans to Rio de Janeiro, commercial recording companies brought hundreds of unknown musicians into makeshift studios to record local musics. Thousands of inexpensive discs made from shellac (a resin secreted by the female lac bug, a colonial product harvested in the forests of South Asia) were released, disseminating musical idioms

A ressonância entre culturas musicais afrodiaspóricas nas américas é marcante, por exemplo: os cortejos musicais como as Congadas, mencionadas anteriormente, também podem ser observados no sul dos Estados Unidos, na tradição dos chamados Mardi Gras Indians⁹¹ de Nova Orleans. No que concerne às relações entre as culturas musicais negras estadunidenses e brasileiras, uma questão que pode ser levantada é o grande número de pessoas oriundas do sequestro europeu perpetrado na África Centro-Occidental que formam as populações negras de ambos os países. Obviamente, apenas tal fator numérico é insuficiente para explicar as influências e a identificação entre as musicalidades que nos referimos no presente trabalho. Além das aparentes semelhanças culturais, um fator político não pode ser descartado e que certamente marca essa ressonância, é a possibilidade dos compositores e instrumentistas do samba carioca vislumbrarem um ideal de liberdade ao observar o protagonismo de artistas negros de outras nacionalidades, por meio de discos, fotografias e filmes que naquele momento passavam a circular pelo mundo atlântico.

A cultura afrodiaspórica era, por um lado, popular e exótica entre as classes dominantes, considerada parte da democracia racial brasileira, por outro lado era perseguida, subalternizada e constantemente suas/seus protagonistas foram apagados da história “oficial” do país, ou até mesmo, mortos pelas forças policiais do estado. No Rio de Janeiro, entre os anos 1920 e 1950, criou-se a necessidade de introduzir a ideia de um Brasil moderno, pautado pelas ideias produzidas na Europa e associadas a um ideal racial de branquidão. Instituiu-se assim o desejo de branqueamento da nação e, conseqüentemente, implementando políticas públicas, principalmente no campo da educação e da saúde pública concebidas a partir de um ideário eugenista.

Jerry Dávila (2006), afirma que a raça em tal contexto pode ser entendida como uma metáfora temporal, compreendendo a população negra e conseqüentemente seu legado africano ancestral, como a imagem de um passado a ser superado, ligado a afetos primitivos, à preguiça e à criminalidade. A miscigenação era então um processo de superação do passado, rumo ao futuro, branco, por isso bastante celebrada, especialmente na década de 1930.

which have since reverberated around the globe under a riot of new names: son, rumba, samba, tango, jazz, calypso, beguine, fado, flamenco, tzigane, rebetika, tarab, marabi, kroncong, hula”.

91 Mardi Gras Indians refere-se a uma expressão carnavalesca afroestadunidense de Nova Orleans, os membros dessas manifestações se organizam em tribos, vestidos com plumas coloridas e saem às ruas nos dias do carnaval, no dia e em um domingo próximo ao dia São José em março. Sobre as origens e ressonâncias da cultura do Reino do Congo nos Mardi Gras Indians ver: De Wulf (2017).

Lopes e Simas (2015) nos dão as pistas para compreender as delimitações da linha de cor sônica e os aspectos que constituem o imaginário sonoro dominante da sociedade carioca na primeira metade do século XX. Os autores apontam que o samba serviu como um elo entre as forças do estado e as comunidades pobres e periféricas, sendo utilizado em ações do governo. O samba era ao mesmo tempo inferiorizado e celebrado de forma esvaziada, como uma exótica e espontânea manifestação folclórica de um Brasil que deveria ficar no passado. A linha de cor sônica atua aqui delimitando o que era considerado culturalmente válido, do que não era. Consequentemente projetando nos sons indesejados, a representação daquelas/es que os produzem⁹², os quais eram igualmente indesejados no ideal de sociedade da época. “Era um tempo em que a ideia que popularmente se tinha de ‘cultura’ estava atrelada às formas eruditas de manifestações artísticas, literárias ou técnicas. E o samba, evidentemente, estava fora desse espectro”. (LOPES, SIMAS, 2015, p. 11)

A bossa-nova e o imaginário sonoro dominante

A exclusão social das/dos produtores e protagonistas da cultura negra e a apropriação e adaptação de suas produções aos padrões das classes dominantes, parecem ser marcas registradas das formas de imposição de um imaginário sonoro dominante. Nos anos 50 surge, então, o novo gênero musical que seria abraçado pela elite carioca e apresentado como parte da cultura tipicamente brasileira, inclusive no âmbito internacional: a bossa-nova. Tom Jobim (Antônio Carlos Jobim, 1927 - 2004) e João Gilberto (João Gilberto Prado Pereira de Oliveira, 1931 - 2019), foram alguns de seus principais representantes, o último deles, compôs a canção que foi o marco midiático da bossa, *Chega de Saudade* (1958). Entretanto, a própria história oficial do surgimento da bossa-nova é colocada em xeque quando remontamos, por exemplo, a trajetória de Alfredo José da Silva (1929- 2010), conhecido como Johnny Alf, brilhante pianista negro e um dos mestres de Tom Jobim. Assim como a convivência, de Jobim com nomes como Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973).

92 Um dos aspectos que Jennifer Lynn Stoeber aborda em seu conceito de linha de cor sônica é a relação entre os sons e as/os indivíduos que os produzem, buscando analisar os mecanismos que produzem tal correlação. Nesse sentido, a autora pergunta “[...] como e porque esperamos que determinados corpos produzam, desejem e vivam entre sons particulares?” (STOEVER, 2016, p. 7).

A bossa teria uma função de “refinar” – entenda-se eliminar quaisquer traços de africanidade – e abrasar a escuta das classes médias e altas brancas, assim como projetar a imagem internacional de um Brasil, também branco e modernizado. Algo que não condizia com a realidade das primeiras décadas do pós-abolição, mas que endossava associações que indicavam que o atraso econômico e cultural do país provinha da grande presença negra.

Tom Jobim, em um dos encontros que teve com o crítico musical canadense Gene Lees na década de 60⁹³, afirma que:

[...] o autêntico samba negro no Brasil é muito primitivo [...]. Eles usam talvez, dez instrumentos de percussão e quatro ou cinco cantores. Eles gritam e a música é bem quente e maravilhosa. Mas a Bossa Nova é cool e contida. Conta a história, tentando ser simples e séria e lírica. João [Gilberto] e eu sentimos que aquela música brasileira tinha sido uma tempestade no mar, e nós queríamos acalmá-la para a gravação em estúdio. Você poderia chamar a bossa-nova de uma limpeza, um samba lavado [...] sem a perda do impulso. Nós não queremos perder as coisas importantes. Nós temos o problema de como escrever e não perder o balanço (JOBIM apud LEES, 1998, p. 5, tradução nossa)⁹⁴.

No trecho, podemos observar o uso de termos que indicam claramente uma tentativa de suavizar a musicalidade do samba, diminuindo a presença da sonoridade dos instrumentos de percussão e dos coros responsoriais, justamente elementos marcantes da ances-

93 O conteúdo da entrevista aparece posteriormente no artigo publicado na revista **JazzLetter**, em janeiro de 1988, mais tarde incluída também no livro **Singers e Song II** (LEES, 1998). Spirito Santo (2016) apresenta em sua completeude o relato de Gene Lees acerca de seu encontro com Tom Jobim. O autor também aponta que foi questionado pela editora da primeira edição de sua obra *Do Samba ao funk do jorjão*, por expor as conotações racistas das falas de Jobim na referida entrevista com Lees.

94 Do original: “The authentic Negro samba is very primitive. [...] They use maybe ten percussion instruments and the music is very hot and wonderful. But bossa nova is cool and contained. It tells the story, trying to be simple and serious and lyrical. João and I felt that Brazilian music until now had been too much a storm on the sea, and we wanted to calm it down for the recording studio. You could call bossa nova a clean, washed samba. [...] We don't want to lose important things. We have the problem of how to write and not lose the swing.”

tralidade afro-brasileira. Elementos, que estavam em desacordo com o imaginário sonoro dominante e incomodavam os ouvidos das elites brasileiras. Foi então introduzido o piano, instrumento que representa a tradição musical clássico-romântica europeia, mas em diálogo com o repertório jazzístico estadunidense, em uma versão contida.

A bossa-nova também escolhe destacar em suas letras a beleza da cidade do Rio de Janeiro, e os hábitos/ estilo de vida da classe média carioca, assim como temas que versam o amor e a poesia, sem se preocupar em delinear qualquer leitura da situação política e social da cidade. Em *Garota de Ipanema* (1962), uma canção de enorme sucesso, com projeção e regravações internacionais até os dias de hoje, Tom Jobim e Vinícius de Moraes (Marcus Vinícius da Cruz de Mello Moraes, 1913-1980) versam sobre a beleza da mulher e da zona sul cariocas, inspirados pela jovem Helô Pinheiro (Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto, 1945), como se observa na letra da canção: “moça do corpo dourado do sol de Ipanema/ o seu balançado é mais que um poema/ é a coisa mais linda que eu já vi passar”. Além do reforço dos compositores a ideia de um país e de uma cidade brancas, uma questão a ser observada é o olhar que objetifica o corpo feminino jovem, a canção foi escrita quando Pinheiro ainda era menor de idade, tinha apenas 17 anos e já era considerada pelos compositores como um símbolo da beleza, o “[...] paradigma do broto carioca; misto de flor e sereia, cheia de luz e graça.” (MORAES, 1965 apud PINHEIRO, 2014, [s. p.]). Vinícius de Moraes (MORAES, 1965 apud PINHEIRO, 2014, [s. p.]) também afirma que a canção carrega em si um lado melancólico da juventude que passa, expressando assim seu alinhamento aos ideais hegemônicos de beleza, pautados por corpos femininos jovens e brancos.

A escuta, nesse contexto, é constituída a partir de relações de poder, atravessadas por conflitos raciais e socioeconômicos. Assim, o samba vai sendo colocado no lugar de cultura secundária frente a bossa-nova. Os processos de repressão, apagamento e invisibilização de atores importantes da cultura afrodiásporica são diretamente conectados com uma ideia de nação que almeja sufocar a presença negra, seja por meios físicos ou epistemológicos. Dessa forma, sustentando um conceito de nação aos moldes europeus que perpetua toda a problemática social e cultural da colonialidade⁹⁵.

A narrativa oficial da bossa-nova enquanto um gênero musical que “sofisticou” o samba por meio da complexificação, sobretudo

95 Entendemos no presente trabalho a colonialidade como o processo de extensão das opressões coloniais, mesmo fora do contexto da dominação territorial. Sobre este aspecto ver: Maldonado-Torres (2018).

harmônico-melódica⁹⁶, influenciada pelo jazz estadunidense é construída sobre um seletivo apagamento histórico. Como já mencionamos anteriormente, desde os anos 1920 o samba agrega em sua constituição contribuições de outros gêneros musicais, em especial do jazz e de seus predecessores, o *ragtime* e o *swing*, todos são criações emblemáticas da comunidade afroestadunidense. É importante salientarmos que, nos anos 1920 e 1930, essa comunidade vivia o Harlem Renaissance, um movimento cultural surgido, inicialmente, em Nova Iorque que buscava a valorização da intelectualidade e das culturas negras, formado por artistas e pensadores de diversos campos: dança, artes plásticas, moda, literatura, teatro, poesia, dentre outros.

Spirito Santo (2016) afirma que a suposta sofisticação e modernização do samba influenciada pelo jazz, reivindicada por Jobim e Gilberto, já estava em curso desde os anos 1920 por diferentes compositores e instrumentistas, com destaque especial aos Oito Batutas, formado por Pixinguinha, Donga, Otávio Viana (1888-1927), Raul Palmieri (1887-1968), Nelson Alves (1895-1960), José Alves, Jacó Palmieri e Luís Silva. Com temporadas excursionando por Paris e Buenos Aires, no início dos anos 1920, o grupo interpretava arranjos camerísticos e contrapontísticos sofisticados, fundia o samba a diferentes gêneros populares nacionais como o choro, o lundu, os corta-jacas, e ao *ragtime* estadunidense. Essa movimentação de transformação do samba, não se restringiu aos Batutas, mas se estendeu pelas gerações posteriores de sambistas.

Da mesma forma, o *Samba limpo e depurado*, repleto de balanço, já havia sido inventado - e mesmo gravado - por famosos autores como Ataulfo Alves, Heitor dos Prazeres e Ciro Monteiro entre tantos outros, sem esquecer é claro do seminal Geraldo Pereira, que além de ser uma referência fundamental na gestação da própria bossa nova com seu samba “Bolinha de papel” (gravado pelo próprio

96 O foco na dimensão da harmônica dos fenômenos musicais é um ponto central do pensamento da música de concerto clássico-romântica europeia, proveniente dos ideais do formalismo romântico. Baseando-se em uma autonomia total das obras musicais, especialmente as instrumentais, as quais não deveriam possuir um sentido, referências ou funções sociais exteriores a sua própria coerência interna, os formalistas como Hoffmann, Hegel e Hanslick reivindicavam uma percepção sonora puramente abstrata. Como afirma Lydia Goehr (1997, p. 155): “[...] música, argumentaram eles, é inteligível não porque se refere a algo fora de si mesma, mas porque tem uma coerência interna e estrutural. Consiste numa corrente interna e dinâmica de elementos puramente musicais, em termos hegelianos, numa ‘interioridade abstrata de som puro’”.

João Gilberto), já havia criado no morro da Mangueira e nas gafeiras da década de 1950 o tal Samba moderno, balanceado - ou, mais exatamente, “suíngado” - característica erroneamente considerada por Tom, ainda em 1963, um “problema” que só a vanguardista bossa nova poderia resolver (SANTO, 2016, p. 252).

A miopia seletiva dos artistas da bossa-nova pretendia construir uma imagem do samba como um gênero ultrapassado, sem transformações e reinvenções ao longo de seu percurso histórico, pressuposição que como demonstrado anteriormente não resiste a análise da produção musical das/dos artistas do gênero.

Concluindo esta seção, recorreremos a um exemplo contundente de uma artista que ao longo de toda sua trajetória de vida, ressignificou e deixou sua marca pessoal em diferentes práticas musicais afrodiáspóricas. Elza Soares (Elza Gomes da Conceição 1930-2022), falecida, aos 91 anos, em 20 de janeiro de 2022 – poucos dias antes da conclusão do presente texto –, encarnou musicalmente as circularidades do tempo da diáspora africana, sua voz povoou o partido alto, a bossa-nova, o jazz, as quadras de sua escola Mocidade Independente de Padre Miguel, o rap, o reggae e tantas outras musicalidades negras das américas. Criou sua própria maneira de improvisar e modular o som da voz, reinventando e ampliando à sua maneira as possibilidades do *scat singing* jazzístico.

Elza reconectou e criou conexões nos fluxos musicais transnacionais do Atlântico Negro, afirmando a invensão contínua enquanto postura vital das musicalidades afrobrasileiras, e por que não, do próprio samba. Assim, o presente passar a ser entendido enquanto permanente possibilidade de transformação, ou como a dona da voz do milênio costumava dizer: “Eu tô sempre começando, parece que estou começando AGORA, parece que estou vivendo isso AGORA, parece que nasci AGORA, minha primeira música é AGORA, tudo meu é NOW, por isso que eu digo que *my name is NOW!*”⁹⁷.

97 Transcrição do trecho inicial da versão da música *Nega do Cabelo Duro* realizada por Emicida e Elza Soares em 2011 para o projeto Compacto Petrobras. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pdWWLJGyBOK>. Acesso em: 26 fev. 2022.

O FUNK CARIOCA E AS BATIDAS ELETRÔNICAS DO ATLÂNTICO NEGRO

Ressignificadas na contemporaneidade, as redes formadas no mundo transatlântico, criam também formas de resistência aos processos de imposição de linhas de cor sônicas e de imaginário sônicos dominantes, permitindo o surgimento de movimentos musicais transnacionais, como o hip-hop. Quais vetores que ligam as realidades sociais e os contextos artísticos dos Estados Unidos, do Caribe e/ou do Brasil? Como manifestações artísticas, como as da cultura e hip-hop, se tornam movimentos transnacionais ligados à juventude negra que habitam as periferias de grandes cidades?

Antes de entrarmos no debate sobre a circulação das produções musicais na diáspora e seu impacto no mundo atlântico, é necessário compreendermos o papel da identificação racial no processo diaspórico.

Como aponta Silva (2019), buscando uma reação à falácia do racismo científico do início de século XX, intelectuais negros estadunidenses constituíram uma série de reflexões críticas que investigaram nas bases da modernidade europeia a construção de uma ideologia de inferiorização da identidade racial negra. Tais reflexões de autores considerados panafricanistas, como Alexander Crummell (1819-1898), Edward Wilmot Blyden (1832-1912), James Africanus Beale Horton (1835-1883) e W. E. B. Du Bois (1868-1963), reconheceram, no continente africano, as origens tanto da humanidade, quanto da população negra. Essa interconexão entre território e racialidade, transforma a África “[...] em uma entidade, locus de ideologias e fonte de inspiração” (SILVA, 2019, p. 17). É importante ressaltarmos que, entre os autores panafricanistas, havia divergências e esse processo de reconhecimento do continente africano como espaço de ancestralidade negra transnacional, também gerou e ainda gera debates com diferentes pontos de vista.

Paul Gilroy (2001) reconhece que a música ocupa um lugar privilegiado enquanto uma produção cultural afrodiaspórica. Contudo, não se trata de retornar a uma musicalidade originária africana, mas partir de processos de transformação e de diferenciação, operados pelas relações contextuais particulares. A criação de uma identidade negra transnacional vetoriza não apenas as relações de ancestralidade, mas cria também um compartilhamento das opressões sofridas pelo racismo, pelo machismo e pela desigualdade de classes, resultantes diretas ou indiretas do colonialismo europeu. Derivado da cultura hip-hop estadunidense, o funk carioca é um exemplo disso.

O surgimento da cultura hip-hop tem em seu centro a transnacionalidade, a partir da reunião de jovens afro-estadunidenses, caribenhos e latino-americanos, em bairros nova iorquinos periféricos, como o Bronx⁹⁸. Segundo Chang (2005), no final da década de 1960, o contexto de Nova Iorque era o de um abandono social, promovido pela presidência de Richard Nixon (1969-1974). Além disso, as renovações urbanas planejadas pelo engenheiro Robert Moses geraram expulsões das regiões centrais da cidade. Por exemplo, a construção da *freeway* Cross Bronx Express, deslocou comunidades inteiras de pessoas negras e latino-americanas para regiões afastadas, como o leste do Brooklyn e o South Bronx.

O deslocamento territorial promovido por políticas de gentrificação é igualmente um dos elementos do processo de surgimento do funk carioca. Um dos fatos mais marcantes foi o fim dos chamados “bailes da pesada”, produzidos pelo movimento Black Rio nos anos 1970, no Canecão na Zona Sul do Rio de Janeiro. Conforme Lopes (2011), esse processo promoveu uma série de transformações nos bailes, como a passagem da predominância do repertório da soul music, para as batidas eletrônicas do hip-hop. Tal fato também é vislumbrado na dança, que, naquele momento, reunia os “[...] passos de break com movimentos de outros ritmos negros, considerados nacionais como o jongo e o samba” (LOPES, 2011, p. 33). Musicalmente, o movimento é o mesmo, as batidas do Miami base da Flórida (EUA), proeminentes nos anos 1980, dão lugar paulatinamente a criações locais, como o chamado tamborzão. O tamborzão, criado pelo MC Sabãozinho e do DJ Cabide no final da década de 1990, traz em suas sonoridades eletrônicas referências à cultura musical afro-brasileira, como o padrão rítmico do toque do congo de ouro do Maculelê.

A difusão da cultura hip-hop pelo atlântico negro promove o surgimento de gêneros musicais que reconfiguram as matrizes africanas, por meio da hibridação cultural com elementos transnacionais, como as técnicas de mediação tecnológica das/dos DJs. Como afirma Lopes, o “[...] funk carioca é uma ressignificação local dessa cultura hip-hop, assim como é o *reggaeton* em parte da América Latina, o *raggamuffin* no Caribe, o *kuduro* em Angola etc.” (LOPES, 2011, p. 29).

Por meio de técnicas de montagem ao vivo, em um primeiro momento operadas nos toca-discos, e em um segundo momento, nos primeiros samplers digitais dedicados, como o Akai s900, o rap estadu-

98 Um exemplo pode ser observado nas chamadas *bloc parties*, organizadas pelo jamaicano Clive Campbell (1955), o DJ Kool Herc, reconhecido como um dos fundadores da cultura hip-hop.

nidense e as práticas do *beatmaking* remodelam o campo da produção musical. A apropriação, por meio do sampleamento, de artistas negras/gros de gerações anteriores, como da soul music dos anos 1960-1970, evidencia que presente, passado e futuro nas concepções afrodiaspóricas não se relacionam por meio de uma relação de superação. O presente e o futuro se apresentam enquanto possibilidades contínuas de ressignificação do passado, o passado, por sua vez, é a afirmação do conhecimento ancestral que sustenta as identidades coletivas.

Nos anos 1980, o funk carioca não tinha a presença da figura central da cultura hip-hop, as/os MCs, sendo a dança e as batidas eletrônicas das/os DJs os elementos principais dos bailes. Na década seguinte, as/os MCs ganham proeminência ao cantarem o dia a dia da vida nas periferias do Rio de Janeiro, enaltecendo suas comunidades. Além disso, o funk passa a entrar nos territórios da classe média e média-alta carioca, tocando em festas da Zona Sul carioca e até mesmo levando jovens dessas classes sociais aos chamados bailes de comunidade. A conjunção desses fatores reconfigura o imaginário sonoro dominante, definindo uma nova linha de cor sônica nos territórios da cidade do Rio de Janeiro.

Como nota Lopes (2011), em uma década o funk passou das páginas de comportamento e cultura dos jornais, exaltado como uma forma de diversão suburbana, para as páginas policiais, relacionado imediatamente a diferentes formas de criminalidade: arrastões, tráfico de drogas, pornografia etc. Nesse contexto, a música funciona como um substituto dos marcadores raciais e sociais, atuando de forma tácita na perpetuação de preconceitos e formas de discriminação contra as populações negras que vivem nos subúrbios cariocas.

Contudo, o funk segue sendo um dos gêneros mais populares e inventivos da atualidade, criando suas próprias gramáticas musicais e lógicas de difusão. Não sem confrontar as classes dominantes brasileiras e se fazer presente em espaços institucionais, ocupados por manifestações artísticas que são em sua maioria, pertencentes aos cânones da arte euro-estadunidense. Como ocorre no videoclipe de *Noturno - 150*, do coletivo multimídia Heavy Baile, dirigido por Daniel Venosa (Cosmo Filmes)⁹⁹.

O clipe se inicia ao som de *Claire de Lune* (1905), do compositor francês Claude Debussy (1862-1918), com o dançarino Ronald Sheick fumando um charuto em uma biblioteca luxuosa, vestindo um roupão

⁹⁹ O videoclipe *Noturno - 150*, do coletivo multimídia Heavy Baile, pode ser acessado no seguinte endereço da web: https://www.youtube.com/watch?v=U4hvMF_LKWM. Acesso em: 26 fev. 2021.

de seda, enquanto realiza uma visita virtual ao Metropolitan Museum de Nova Iorque. Ao se enxergar em uma das pinturas da coleção, o dançarino começa sua invasão às obras, sobrepondo aos corpos brancos e as paisagens representadas, o seu corpo negro. As bailarinas, da obra *A aula de dança* (1871) de Edgar Degas, são sobrepostas ao passinho e suas virtuosísticas polirritmias corporais. Os cortes rápidos do vídeo acompanham a polifonia musical composta pelo produtor Leo Justi: batidas aceleradas do funk 150 bpm (batidas por minuto), sons percussivos sub-graves, *leads* com timbres metálicos, vozes alteradas por efeitos de transposição, dentre outros elementos. O ponto culminante do clipe ocorre quando Sheick duela consigo mesmo, em meio aos castelos, catedrais e ruínas gregas retratadas nas obras do museu.

Noturno - 150 é uma afronta ao arcabouço colonial, representado pela história hegemônica da arte, que como narciso frente ao espelho, apenas reflete a sua própria imagem¹⁰⁰. Revela o tensionamento ocasionado pelos ideais de modernidade, ligados à valorização da branquidão e das epistemologias eurocêntricas. Ao mesmo tempo, inverte as lógicas do cogito cartesiano e das separações entre corpo e intelecto. A música e a dança, em *Noturno - 150*, são partes de um todo, são simultaneamente pensamento e corpo (acústica e humano).

As inscrições do conhecimento no corpo, através da voz, da dança ou de marcas, como as escarificações, são uma peça fundamental na compreensão da produção de conhecimento em diferentes matrizes africanas. Veremos adiante como que, através da colocação de sua voz no espaço expositivo, Laís Machado, apresenta a experimentação sonora como afirmação de sua poética artística afrodiaspórica.

Epistemologias sonoras afrodiaspóricas em *Cabeça D'água*, de Laís Machado

A artista soteropolitana Laís Machado, na instalação *Cabeça D'água* (2018) se vale do som para construir um território de acesso à sua subjetividade e ancestralidade afrodiaspórica. A obra realizada como parte de sua residência artística no Valongo, Festival interna-

100 A plataforma "A História da _rte", apresenta uma pesquisa realizada por Bruno Moreschi, que partiu de 11 livros presentes nas bibliografias de cursos de graduação em artes visuais brasileiros, reunindo informações sobre 2.443 artistas. Os dados levantados 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). A plataforma está disponível no seguinte endereço da web: <http://historyof-rt.org/>. Acesso em: 26 fev. 2021.

cional da Imagem (Santos, SP), foi construída em um contêiner que em seu piso tem um espelho d'água. Dentro desse espaço, a artista dispôs quartinhas de diferentes tamanhos, que em seu interior tem caixas de som. Para realizar suas atividades de cultos, as/os iniciadas/os devem sempre pedir licença para abrir suas quartinhas, as quais no candomblé representam os seus orís¹⁰¹, não sendo permitido a mais ninguém as abrir. Machado convida o público a interagir com esses objetos sagrados, que por meio dos alto-falantes reproduzem sons que remetem a sua sexualidade, espiritualidade e corporeidade.

A voz e a palavra falada têm um papel central em diferentes culturas africanas. A palavra proferida é ato em si, é ação no mundo. Como afirmam Lopes e Simas (2020, p. 44), o verbo tem “[...] além de poder criador, a função de preservar, destruir e recriar o mundo”. Na cosmopercepção iorubana, evocada pela artista Laís Machado, não faltam exemplos do papel central da palavra falada: *orikis*, *odus*, rezas e encantamentos devem ser proferidos em voz alta nas situações rituais, para dar sentido aos atos e invocar as divindades do mundo espiritual¹⁰². Um exemplo dessa proeminência da palavra falada pode ser observado na mitologia ligada a Ossain, o orixá considerado senhor das folhas, ervas e da ciência, conhecedor dos mistérios da cura dos males físicos. Ossain conhece os poderes curativos das plantas, mas para que esse poder seja ativado, é necessário que se conheçam também as cantigas de encantamento de cada folha e erva específica, os *ofós* (PRANDI, 2001). As palavras tornaram-se segredos para Ossain, proferindo-as apenas no momento de invocar os encantamentos curativos das plantas.

A voz e, conseqüentemente, a boca são também centrais nas opressões do racismo e de seus silenciamentos continuados historicamente. Não é mera coincidência a imposição de línguas ocidentais nos territórios invadidos ao redor do mundo pelo imperialismo europeu. Assim como o uso da música e do canto como ferramenta de doutrinação religiosa no período colonial no Brasil¹⁰³.

101 *Orí* é uma palavra oriunda da língua iorubá, tem significado literal de cabeça. Contudo, no contexto religioso, tem seu sentido espiritual, não apenas físico.

102 É importante mencionar que a importância da palavra não é apenas uma característica da cultura iorubá, outras tradições, como as centro-africanas também possuem tal característica, porém organizadas segundo outros padrões epistemológicos. Como exemplo podemos citar o estudo recente do músico e etnomusicólogo Paulo Dias (DIAS, 2014), no qual o pesquisador investiga as possíveis correlações entre a tradição afro-brasileira do *jongo* e o *onjongo*, conselho comunal do povo ovimbundo de Angola.

103 Sobre este aspecto ver: Holler (2007) e Santos (2009).

Ao projetar no espaço a sua voz, multiplicada e amplificada pelos diferentes alto-falantes, Laís Machado rompe com a linha de cor sônica e desmantela o imaginário sonoro dominante. Os sons criam uma situação imersiva e remetem diretamente ao seu corpo, a sua subjetividade e a sua ancestralidade afrodiáspórica. Tendo Oxum como a regente de seu *orí*, a orixá das águas doces (rios, lagoas, cachoeiras etc.), a artista propõe um pacto com o público, para entrar no espaço é necessário se molhar e caminhar no espelho d'água. Pois, “[...] não é possível conhecer uma mulher das águas sem tomar esta decisão”¹⁰⁴. O pacto, necessário para transpor a linha de cor sônica, revela as múltiplas camadas das mulheres das águas.

Oxum, normalmente associada à beleza e à sedução, tem outra face. Por exemplo, é a orixá que quando deixada de fora das decisões tomadas pelos orixás masculinos sobre o destino da Terra, condenou as mulheres à esterilidade, interrompendo os ciclos de continuidade da vida e da memória da humanidade (PRANDI, 2001). Diante disso, os orixás masculinos foram obrigados a integrar tanto ela como as outras orixás nas decisões sobre a Terra. O nome da obra também remete ao fenômeno natural de aumento repentino do nível da água de um rio, constituindo uma poderosa enchente com grande poder de destruição. Cada *quartinha de Cabeça D'água* pode ser aberta, revelando uma narrativa sonora singular, uma face do *orí* de uma mulher das águas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente as linhas de cor sônicas que delimitam os imaginários sonoros dominantes, as epistemologias musicais africanas e afro-brasileiras constroem uma contranarrativa. Não por se situar fora das noções da modernidade histórica e seus ideais de progresso e urbanização, mas por constituir sua espinha dorsal, se fazendo presente a todo momento e tensionando essa mesma modernidade. Revelando, assim, suas estruturas de poder, ressignificando a ordem estabelecida e construindo territórios de resistência, ora fixos e ora moventes, como as congadas, as escolas de samba e os bailes funk. O atlântico negro é sobretudo delimitado por sons e por gramáticas musicais contracoloniais¹⁰⁵.

104 Trecho do texto da artista Laís Machado disponibilizado junto ao registro audiovisual da obra *Cabeça D'água* (2019). O registro pode ser acessado no seguinte endereço da web: <https://vimeo.com/338735789>. Acesso em: 26 fev. 2022.

105 A noção de contracolônia (SANTOS, 2015) é de autoria do intelectual quilombola

Nossa proposição metodológica se baseia na constituição de um quadro teórico transdisciplinar, tendo como ponto de partida a compreensão da interligação da produção artística na diáspora africana com o tecido social no qual ela se insere. Assim, fez-se necessário a delimitação das estruturas discursivas hegemônicas que validam, ou não, tal produção; assim como, a compreensão das matrizes culturais e de seus processos de transformação histórica que balizam e orientam as manifestações culturais neste contexto. Para tanto, recorreremos à literatura acadêmica de campos distintos do conhecimento, como os campos da música, das artes visuais, dos estudos culturais, da historiografia social, da filosofia, dos estudos decoloniais, dentre outros.

Objetivamos como resultado do presente estudo contribuir com compreensão das relações raciais na produção de conhecimento no campo das artes, assim como com um igualmente necessário aprofundamento no entendimento das epistemologias africanas e afro-brasileiras e sua presença no mesmo campo problemático. Considerando as quase duas décadas da Lei 10.639/03 e o pouco mais de uma década da Lei 11.645/08, que instituem o ensino dos estudos de história e culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas em diferentes níveis de educação, faz-se urgente a realização destas tarefas de maneira intensificada.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Nara; DE LIMA, Ana Luce Girão Soares. **Acervo casa Oswaldo Cruz**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/reforma-pereira-passos. Acesso em: 11 jul. 2021.

BRASIL. **Decreto n. 847**, de 11 de outubro de 1890. Dispõe sobre os crimes e penas, da aplicação e efeitos da Lei Penal. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 13 set. 2021.

BRASIL. **Decreto-Lei n. 3.688**, de 03 de outubro de 1941. Dispõe sobre as contravenções penais, aplicações da lei e penas. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm#:~:text=41,Art. Acesso em: 13 set. 2021.

Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) e tem como objetivo marcar a existência de lutas de resistência dos povos originários e das/os africanas/os escravizadas durante todo o período de invasão e dominação colonial do território brasileiro.

BRASIL, Eric. Cucumbis carnavalescos: Áfricas, carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880). **Afro-Ásia**, UFBA, Salvador, n. 49, p. 273-312, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/afro/a/hTh6KV-cYpRn4qKrzZ9w5Qgd/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 fev. 2022.

OLIVEIRA, Rafael Domingos. A nação contraditada: autobiografias de escravizados e o abolicionismo nos Estados Unidos (século XIX). **Almanack**, Guarulhos, n. 27, p. 2-42, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alm/a/ypbfJYyNnKFYrY4ZtkfKMZC/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: USP, 2005.

CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation**. Reino Unido: Picador, 2005.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil - 1917-1945**. São Paulo: UNESP, 2006.

DENNING, Michael. **Noise uprising: the audiopolitics of a world musical revolution**. Londres: Verso, 2015

DEWULF, Jeroen. **From the Kingdom of Kongo to Congo Square: Kongo dances and the origins of the Mardi Gras Indians**. University of Louisiana at Lafayette Press, 2017.

DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 59, p. 329-368, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/9FCKsQMjyHRHkkn8FkvTDKz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 26 fev. 2022.

ELTIS, David; RIC HARDSON, David. **Atlas of transatlantic slave trade**. Londres/ New Haven: Yale University press, 2010

FERREIRA, Elizia Cristina. Umbigo do mundo - subjetividade, arte e tempo. **Ensaio Filosófico**, [S. l.], v. 15, p. 127-142, jul. 2017. Disponível em: http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo15/00_Revista_Ensaio_Filosoficos_Volume_XV.pdf. Acesso em: 26 fev. 2022.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueirado. **Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015..

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. São Paulo: 34, 2001.

GOEHR, Lydia. **The imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. New York: Oxford University Press, 2007.

HOLLER, Marcos Tadeu. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. **Electronic Musicological Review**, Florianópolis, v. 11, [s. p.], set. -, 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/01/1-Holler-Jesuitas.pdf. Acesso em: 10 jan. 2021

LEES, Gene. **Jazzletter**, Ojai, v. 7, n. 1, [s. p.], , 1988. Disponível em: <http://www.donaldclarkmusicbox.com/jazzletter/1988-1.pdf>. Acessado em 15 jun. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUE, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 29 – 57.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo Andreson Fernandes. (Orgs.). **O Reinado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Cachuera!, 2015.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Bom texto, 2011.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2020.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ouro preto da palavra**: narrativas de preceito do congado em Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

PINHEIRO, Helô. **A garota de Ipanema** (website), 2014. Disponível em: <http://helopinheiro.com.br/a-garota-de-ipanema/>. Acesso em 25 jan. 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTANNA, Marilda. **As bambas do samba**. Salvador: EDUFBA, 2016.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão**. Rio de Janeiro: Serviço Social do Comércio (SESC), 2016

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Os músicos negros**: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significados. Brasília: INCTI, UNB, 2015.

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. **Fela Kuti**: contracultura e (con)tradição na música popular africana. São Paulo: Alameda, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

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

THOMPSON, Daniela. **Caçando Stokowski**. Tradução de Alexandre Dias, 2005. Disponível em: http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm. Acesso em: 25 ago. 202.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e cultura midiática. São Paulo - Porto Alegre: Hucitec, 2020.