

FABIANO DOS SANTOS RAMOS

O ENCONTRO DO "IMPOSSÍVEL":

do processo criativo à veia musical afro diaspórica

São Paulo, 2022

Fabiano dos Santo Ramos

O Encontro do “impossível”

Do processo criativo a veia musical afro diaspórica africana.

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em História, sob orientação da Professora Dra. Maria Antonieta Martines Antonacci.

São Paulo, 2022

“O presente trabalho foi realizado
com apoio da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior – Brasil (CAPES)
-Código de Financiamento 001”.

AGRADECIMENTOS

Dedico a proteção divina, que sempre me acompanha, a Deus, Deuses, Deusas, e todas as forças da natureza, ao grande Panteão Africano.

Estar dando tal passo é pleitear novos horizontes, o que me faz olhar todo caminho percorrido, não o meu em si, mas de toda uma ancestralidade, que com muita astúcia, altivez e audácia, pavimentaram um caminho para que eu, enquanto ser indivíduo-comunitário, estivesse aqui, pavimentando mais um trecho dessa nossa caminhada mandinga.

São tantas as pessoas que estenderam a mão e confiaram a mim tal papel, pessoas que me abraçaram com seu amor e viram em mim o que só comecei a ver de uns tempos para cá, são curas e reavaliações necessárias para ser continuidade.

Longe, como era longe, minha vó, meu avô, era sempre aquele mesmo olhar, tem alguma coisa irmão que te faz caminhar, mira lá, corre, vai atras, tem que caminhar. DI Mandê.

Seu Jovino e D. Maria estão lá, junto a D. Marina e seu José, vibrando e emanando muito axé, junto aos hoje ancestrais, como, tio Buião, tio Zé, tia socorro, tia Fia, Nair, Sheila, André, Pico, Zezinho, tia Odete, Sônia, Dindo, Zezão, D. Geni, Bel, Dona Bia, Naná e sua mãe Badé, Paulo, eterno líder da turma do paulete, Nego Wilson e o maravilhoso Dani Marques.

Tantos e tantos outros e outras que foram ponte para continuidade, a vocês, todo o meu amor em forma de gratidão e desempenho, todo esforço, todo o sonho, a utopia e o suor derramado estão aqui, não sou eu, somos nós.

Sobre a contemporaneidade, meus pais e irmãos(ãs), sintetizam o que sou, pois, a primeira forma de amor que vivenciei, foi, e é através de vocês, sendo assim possível reverberar sentimentos fraternos a meus iguais em suas mais variadas escalas e formas.

São parentes, amigas(os), parceiras(os) que fortificaram a minha trajetória, tal como Denna, Katiúscia Ribeiro, Fernanda Amarú, Zelão e Leandrinho, como os meus

irmãos(ãs) de DI Mandê, coletivo Griots e Claudio Adão, meu psicólogo e amigo André Luiz, Tom e Jorge Felipe.

Tudo que simboliza e traz a palavra gratidão, também sintetiza o que sinto em relação a família Victorino, principalmente nas pessoas de Pedro Henrique, Lara e Isabella Santos, essa menção a vocês, nada mais é do que buscar alguma forma de traduzir a minha estima e agradecer o que vocês fizeram e fazem por mim. E mais uma vez cito, D. Geni e Bel, pois sim, num contexto totalmente adverso, vocês me levaram de volta a aquilo que havia se perdido, o amor como elo.

Imensa é a gratidão de citar a amiga e orientadora, Antonieta Antonacci, que mesmo em momentos adversos de minha condição acadêmica, me estendeu a mão e acreditou que poderíamos chegar até aqui, e cá estamos.

Como um rio, sigo, vibrando abundância e sendo continuidade, agradeço a Diva Cruz pelo encontro, cuidado e atenção, vital para o agora, e dessa forma, parafraseando o poeta Gilberto Gil, em seu eterno é, por fim, peço permissão aos meus mais velhos, para ser atravessado pela palavra, e que essa seja força vital para o elo, para a continuidade na posteridade.

Dedico aos meus pais,
Neli e José Carlos, pelo amor
Incondicional e por serem
Representantes de minha
Ancestralidade.

Awe meu irmão café, Awe, meu irmão café

Mesmo usados, moídos, pilados,
vendidos, trocados, estamos de pé. Olha
nós aí, meu irmão café.

(Nei Lopes)

SUMÁRIO

PROPOSTA SÍNTESE	3
INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO I – A RAZÃO SENSORIAL NA ARTE AFRO-BRASILEIRA.	13
1.1 - Mãe África	15
Capítulo II - A PALAVRA, O CORPO, A MUSICALIDADE AFRO DIASPÓRICA. .	20
2.1 - A veia musical afro diaspórica	29
Capítulo III - PROCESSO CRIACIONAL: RAZÃO SENSORIAL.....	38
3.1 Razão vivida	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
FONTES DE PESQUISA	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71

PROPOSTA SÍNTESE

A pesquisa em questão, que tem por título “O encontro do “impossível”: do processo criativo a veia musical diaspórica africana”, trata temas de memória, identidade e “reexistência”, acompanhando a produção musical afro-brasileira em consonância identitária com matrizes africanas em diaspórica atlântica. Deste modo, dialoga com o entendimento de identidade política e negritude, movimentos sociais, artísticos, políticos, culturais e afirmativas.

A metodologia proposta para este estudo baseia-se nas análises de dados a serem realizadas por meio de entrevista acadêmica com artistas e produtores afro diaspóricos, além de pesquisa bibliográfica, documental, discográfica, assim como por pesquisa de campo, através de entrevistas orais com pesquisadores acadêmicos e músicos, cuja obra tenha ligação direta e indireta com a proposta.

Ademais, trabalha em visão multidisciplinar de música e seus aspectos culturais, a partir da perspectiva de campos de interesse em termos de Estudos Culturais, Étnicos Raciais, e Etnomusicologia, ampliando diálogos possíveis entre esses campos disciplinares.

A presente pesquisa tem como objetivo estudar processos históricos de emancipação e autoafirmação identitária, por meio da arte musical de matrizes africanas e diaspóricas, tentando iluminar epistemologia comunitária, sensorial, dialógica, que cruzou o Atlântico em fluxos e refluxos, fazendo-se presente em diversos seguimentos musicais e melódicos do cenário artístico brasileiro

INTRODUÇÃO

Nascido em Suzano, grande São Paulo, no início de minha juventude morando no Itaim Paulista, na Zona Leste da capital dessa metrópole, sempre fui contemplado por muita música, pois meu pai era *deejay*¹ e a casa dos meus pais vivia repleta de parentes e amigos, sendo diversos deles oriundos ou membros de Escolas de Samba da capital paulista.

Dessa bagagem musical e histórias oriundas de entremeios culturais de Áfricas, fui transitando e sem perceber ampliando, diariamente, meu repertório de africanidades. Em meio a esse processo, foram surgindo e integrando diversos significados de pertencimento, que vim a compreender tempos depois como Identidade (Hall, 1989) e Negritude (Munanga, 2009).

Em contexto de início da década 1990, onde havia efervescências culturais negras em São Paulo, com os Bailes Black, o ressurgimento do samba no cenário urbano, como surgimento do *Hip Hop*² e sua eclosão, atingiram-me em cheio.

Meio sem saber as devidas nomenclaturas que surgiam, já me sentia como membro e partícipe desse grande movimento rítmico e performático comunitário e, por assim ser, me intitulava como “rapista”, o que mais tarde aprendi ser a nomenclatura *MC*³.

Toda essa eclosão cultural interagiu e se misturava a influências da música *funk*⁴, *soul*⁵, *jazz*⁶, dos sambas de partido alto e do *soul* brasileiro, nos discos de vinil

¹ *DJ* (*deejay*) é uma sigla em inglês que significa *Disc Jockey*, um dos elementos do *Hip Hop*. Àquele “que toca os discos”.

² *Hip hop* é um gênero musical, com uma subcultura iniciada durante a década de 1970, nas áreas centrais de comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas da cidade de Nova Iorque.

³ É um gênero musical que surgiu nos Estados Unidos por intermédio da música negra no fim da década 1960. Ele teve sua origem a partir da mistura de vários ritmos como o *soul music*, *jazz*, *blues*, assim como por influências do R&B, do rock e da música psicodélica.

⁴ O funk [fânc] é um gênero musical que se originou em comunidades afro-americanas em meados da década de 1960, quando músicos afro-americanos criaram uma nova forma de música rítmica e dançante através da mistura de soul, jazz e rhythm and blues

⁵ Jazz é uma manifestação artístico-musical originária de comunidades de Nova Orleans, nos Estados Unidos. Tal manifestação teria surgido por volta do final do século XIX, na região de Nova Orleans, tendo origem na cultura popular e na criatividade das comunidades negras que ali viviam.

⁶ É uma manifestação artístico musical originária de comunidades de New Orleans, nos Estados Unidos. Tal manifestação teria surgido por volta do final do Século XIX, na região de Nova Orleans, tendo origem na cultura popular e na criatividade das comunidades negras que ali viviam, um de seus espaços de desenvolvimento mais importantes

do meu pai, junto às lembranças da juventude de minha avó materna, que relembrava relatando-me detalhes de sua meninice em meio a umbigadas, batuques e moçambiques de Minas Gerais. Diversos sabores musicais estavam em mim, no subconsciente. Então, totalmente emergido no *Hip Hop* formei um grupo de *rap*, com dois companheiros de sonhos: meu irmão, que virou *deejay*, e meu primo, que se tornou *MC* - fundando em 2006 o grupo *Pesadelo do Sistema*.

Desse contexto não faltaram experiências, engajamentos e muito amadurecimento. Percorremos os quatro cantos e centro da cidade a levar nossas atitudes e musicalidades, sendo que cada olhar, cada atenção do público, em nós repercutia com um significado ímpar, como se fosse o resultado de todo esforço e dedicação empreendido nesse projeto.

De 2009 a 2011, vivemos um processo de afirmação e crescimento, passando a sermos reconhecidos por muitos coletivos do movimento, o que nos trazia grande satisfação; mas, por outro lado, provações não faltaram. Meu primo, *MC*, decidiu sair do projeto, o que para a gente foi uma grande perda, pois estávamos habituados e confortáveis com tal formação, o que nos fez sangrar internamente até suprir essa ausência. E mais, nos fez crescer dentro da música, pois eu, que estava na condição de compositor e voz complementar, passei a ser, além de líder intelectual da banda, voz principal da nossa música, e meu irmão, além de ser *deejay*, passou a auxiliar também nos cantos.

Para além disso, algo estava a nos incomodar há certo tempo - o nome do grupo -, pois acreditávamos que o engajamento, a postura diante do nosso público-alvo e o conhecimento adquirido através de estudos, reuniões, formações e pesquisas eram de fato resumo de um verdadeiro "*pesadelo do sistema*". Mas, nessa nossa interpretação, estávamos diante de duas questões: a primeira dizia respeito ao público, já que parte da plateia do *rap* tinha em mente outra interpretação do nome do grupo, que estava associado à postura extrema frente ao sistema, como pregavam alguns grupos de *rap* de renome naquele período, tais como: *Facção Central*, *Realidade Cruel*, *Rota de Colisão*, entre outros.

Já a outra questão, relacionava-se, justamente, ao crescimento intelectual e ao amadurecimento da banda, que passou a sentir na denominação do grupo um entrave, um empecilho para alçarmos voos maiores, como estabelecermos parcerias,

pois poucos coletivos e investidores queriam associar a sua marca ao nome *Pesadelo do Sistema*.

Em meio ao processo de mudança do nome do grupo, integrado ao Curso de Extensão Universitária do CEA/USP, em "Introdução aos Estudos de África", e estudando sobre o continente africano, percebendo que muitas das representações existentes nesse continente também serviam de aporte no lado de cá, no Brasil. E quando, em meio a pesquisa descobrimos a palavra Mandê⁷, em texto de Lopes⁸: 2017, bem como sua região, os falantes da língua mandinga, sua cultura, sua sociedade e fizemos uma releitura do termo, criando o *DI Mandê*, "ainda atuante", propondo, através de nosso devir, conexões ancestrais.

A mudança de nomenclatura causou surpresa ao público em geral, ainda mais por ser diferente, original e distante dos nomes vigentes no movimento *hip hop* paulistano (sendo esses uma mescla de abreviações ou nomes com mensagens declaradas). Assim, quem quisesse saber a origem do novo nome, estaria diante de algo diferente.

Desde 2011, com o *DI Mandê*, buscamos traçar nosso caminho de maneira autêntica e original. Lançamos o *EP⁹ Ben Pivete*, sendo a faixa título tema e canção do nosso primeiro *videoclipe*. E foi, nesse momento que todo o repertório de vida aflorou em mim, mostrando-me algo que antes não me parecia ser perceptível: a conexão entre a diáspora africana e seu continente africano, principalmente quando pensamos em culturas diaspóricas.

Desde então, venho me dedicando a estudar histórias do povo negro, a nossa História, buscando compreender nossa subjetividade, sendo que as pesquisas empreendidas se tornaram terrenos férteis para composições e aprofundamento de entendimentos relacionados a complexidades inerentes a ramificações culturais de África. Bem como percepções da potente unidade africana, no que diz respeito à arte

⁷ Região situada no curso inferior do Rio Níger, em território atual da República de Mali. Berço dos povos falantes da família linguística de mesmo nome. Os mandê se dividem em dois grandes subgrupos: os mandê do norte e do sul. Do primeiro fazem parte os mandingas propriamente ditos, os saracolés e os bambaras.

⁸ LOPES, Nei, Macedo, José Rivair. Dicionário de História da África. Autêntica, 2017.

⁹ A sigla "EP" vem do termo em inglês *extended play* e significa uma obra musical que contém mais músicas do que um "single".

e à música, fossem essas implementadas em suas diásporas ou em solo africano, fossem em trabalhos cultuados e conceituados mundo afora, ou também na música pop dos grandes centros mundiais, onde estão presentes influências do arquétipo de musicalidade africana contemporânea.

Refletir a minha prática, enquanto artista filho da diáspora africana, para repensar rítmicas afro e suas metodologias, inseridas em um “fazer-se”, um produzir e propagar-se além fronteiras, “na contramão”, foi minha intenção, a fim de compreender que se há um suposto processo criativo artístico comunitário, ao encontro de bases e disposições de musicalidades africanas presentes em suas diásporas.

Ao longo da minha trajetória artística, em meio a pesquisas musicais, repertório adquirido, vivências e bagagem cultural, essa sensação, na hipótese de uma veia criativa de viés artístico com fundamento africano, foi aflorando a cada dia, dado o transcorrer e o desenvolver das atividades, sendo possível despertar para uma maior compreensão das artes rítmicas africanas.

Desde minha inserção no meio artístico e cultural junto a coletivos, grupos musicais de vários seguimentos com recortes afro, coletivos de teatro, Congadas, Moçambiques e Jongueiros, grupos de capoeira, artistas plásticos, intelectuais e Escolas de Samba, Casas de Práticas Religiosas de Matriz Africana ou Afro-Brasileira, busquei ao máximo compreender, apreender, sentir, acompanhar e me aliar. Sempre comungando as práticas vigentes de seus proponentes, seus temas, recortes, embates, posicionamentos, anseios e perspectivas.

Estar nessa condição volátil de viver a arte, fui alcançando possibilidades ímpares e fundamentais, pois experimentar o labor, o processo criativo e tudo que o circunda no universo artístico de cada grupo e sua arte, alimentou e ampliou, de maneira relevante, meu repertório, minha formação intelectual e profissional, seja como músico, pesquisador acadêmico ou historiador. Aliás, minha produção profissional merece ser citada aqui, pois o desenvolvimento advindo de minhas práticas profissionais vai ao encontro de todo o meu processo criativo.

Desde cedo comecei a trabalhar. Aos nove anos de idade eu e meus irmãos íamos ajudar nossos pais, que eram vendedores ambulantes no centro de Suzano, Município Metropolitano na Grande São Paulo, e esta atividade merece ser citada

porque a mesma representou os meus primeiros contatos com os Bailes *Black* e todo o movimento que o rodeava.

Aos sábados e domingos, alto número de jovens periféricos saíam de seus bairros em busca de curtição, diversão e ouvindo aquele som, como bem diziam. E nós, ainda crianças, vendíamos balas, pastilhas e afins para esse público em nossa barraca de venda, sendo essa a possibilidade de estar a par dos diálogos dos grupos, do clima presente antes dos bailes, interagindo com seus dialetos, seus trejeitos, seus códigos e seus artistas prediletos.

Toda essa magia envolvia-me, em mim cultivava a vontade de fazer parte de todo esse universo, dos ritos presentes nos bailes, querendo compartilhar essa unidade sensitiva que pairava no ar.

Na fase adulta, já emergindo em todo o contexto dos bailes, me sentindo parte do movimento cultural *Hip Hop* e adentrando a Universidade para cursar História na Graduação, comecei a lecionar nessa em uma escola Estadual de São Paulo. Onde me deparei com o fato de que os alunos negros reproduziam táticas de sobrevivências na escola, como que a dar continuidade a práticas de suas infâncias no ambiente escolar, tais como: sentar-se no fundo da sala de aula, para não ser chamado, não ser visto e muito menos indagado pelo professor. Esses alunos eram, muitas das vezes tidos como "alunos problemas", de difícil convívio e baixa produção escolar.

Situação que me incomodava muito, pois meu engajamento acerca do racismo e suas práticas me impediam de lidar com esses fatos como algo comum e corriqueiro. Estaria diante daquilo que é conotado como racismo institucional?

Em meio a esse processo profissional, decidi colocar em prática algo que estava em mim há tempos e que sentia a necessidade de praticar em meu viés de arte educador, em minha primeira experiência. Foi, no mínimo impactante, pois me inscrevi num edital da *Fundação Casa*¹⁰, para lecionar em uma de suas unidades. E no primeiro contato com os alunos que estavam privados de sua autonomia e liberdade, cumprindo medidas socioeducativas, logo percebi que, lecionar como atuava na escola estadual, não daria certo.

¹⁰ Seu objetivo primordial é executar as medidas sócio-educativas de regime fechado (internação e semi-liberdade) em todo o Estado, de acordo com as diretrizes dispostas no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e no Sistema Nacional de Atendimento Sócio Educativo (Sinase)

Adapte o conteúdo da aula de História a um *rap*¹¹, trazendo pontos centrais, palavras-chaves incorporadas às falas e códigos do *Hip Hop* paulistano, fazendo uso de todo o conteúdo presente na letra da música para contextualizar o momento histórico, estimular o conhecimento, e o senso crítico daqueles alunos.

Essa experiência foi um divisor de águas na minha vida profissional, pois a partir daí compreendi dois pontos fundamentais e estupefacentes: os meninos que cumpriam medidas socioeducativas eram majoritariamente negros, tinham muitas características em comum aos alunos negros da Escola Estadual Zilda Braconi Amador, Itaquaquecetuba, em que lecionava. Eram negros, pobres, com uma mesma postura em sala de aula, baixa produção escolar e indisciplinados.

Como adaptações de aulas na Fundação Casa foi uma experiência exitosa, no sentido de produção, participação e estímulo ao senso de envolvimento dos alunos, ampliei a possibilidade e fiz um plano de trabalho para colocar em prática minha didática, considerando os temas a serem trabalhados, seus contextos históricos, junto à produção musical negra, principalmente o *rap* brasileiro. Minha intenção era explorar esse plano de trabalho junto aos alunos dos dois formatos de escolarização, os que cumpriam medidas socioeducativas e os alunos da Escola Estadual.

E, para minha surpresa e alegria, houve um salto qualitativo acentuado na participação e produção dos mesmos, sendo que esse indicativo serviu de ferramenta de trabalho desde então. Com essa experiência, passei também a atuar profissionalmente como arte-educador e, por assim ser, ministrei algumas palestras abordando essa prática didática educativa, a convite da Prefeitura de São Paulo e Instituições do Terceiro Setor¹².

Compreendi o poder da musicalidade na vida dos jovens periféricos, principalmente os jovens negros, no que diz respeito a sua representatividade, seu elo, sua identificação e sua função comunitária. Sendo que tais bases estimularam a revisitar todo o acervo e repertório musical presente em minha casa.

¹¹Rap (em inglês, também conhecido como *encheing*) é um discurso rítmico com rimas e poesias, que surgiu no final do século XX entre as comunidades negras dos Estados Unidos.

¹²Parceria entre Secretária de Educação do Município de São Paulo e CENPEC (Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária), na formação de professores da rede municipal de ensino em 2014.

Só que, oficialmente, a música me é apresentada dentro de casa, com os discos da minha bisavó por parte de mãe, com os discos do meu pai, meu pai sempre conviveu muito dentro de casa tendo relações com a minha família materna.

Meu pai é discotecário e a minha família tem uma história com discos, com discotecários, uma delas é o seu Osvaldo, hoje tido como o primeiro DJ do Brasil, a minha bisavó é madrinha de casamento dele. Eu cresci (indo) nas festas dele tbm e dos filhos dele, Tadeu, Budim. Só que com as reuniões de família a macarronada com frango de domingo, o terreiro de umbanda às sextas-feiras, eu cresci com essa musicalidade efervescente e no bairro que eu nasci (...) **Melvin Santhanna, entrevista cedida em 19/08/2021.**

Além de buscar, através de conversas informais e diálogos junto a parentes, artistas, pesquisadores e intelectuais que possuem vasta vivência ou trazem como recorte as produções negras em seus trabalhos, passei a compreender pontos de conexão presentes a artes afro-diaspóricas, enquanto África passou a fazer parte das minhas questões acadêmicas.

Essas práticas indicaram vários caminhos de compreensão e vários aspectos a serem observados, sendo que dada as vastas atribuições que foram surgindo, tornou-se necessário ampliar meu aporte intelectual, pois aumentar as ferramentas de interpretações era o mínimo a ser feito.

E assim o fiz, em 2018, no intuito de ampliar minha compreensão acerca da literatura afro diaspórica e do continente africano, conclui o Curso de Pós-Graduação em Educação, Relações Étnico-raciais e Sociedade, pela Faculdade Campos Salles, tendo mergulhado cada vez mais no universo e nas cosmologias africanas, sendo surpreendido, a cada momento, ao acessar fragmentos das diversas camadas da produção artística africana e das suas diásporas.

Toda esta produção, pulsante em artérias artísticas periféricas, por todo um conjunto histórico e social, vivem e viveram a margem, sendo seus seguimentos, durante muito tempo, marginalizados pela sociedade hegemônica de maneira institucional, sendo muitas práticas tidas como crime e atentados aos bons costumes da sociedade.

O universo acadêmico há tempos vive sob um padrão formal de conhecimento que não representa a pluralidade sociocultural do nosso país. O que podemos chamar hegemonia de algumas classes sociais em detrimento de outras, está engendrado a espaços de poderes, nos campos político, social, como também no educacional e

cultural, de tal maneira que, parte significativa de grupos sociais não se veem e nem se sentem representados nos meios acadêmicos.

Em muitas das vezes, além de não se verem como sujeitos de seu país, pior ainda, consideram que tal condição é cativa aos ditos “bem-nascidos” da terra, que em sua maioria estão inseridos nos *status quo* de maneira hereditária e institucional.

No entanto, em razão de fortes articulações, pressões e organizações de representações de grupos sociais, raciais, de gênero e outros, existe recente e relevante processo de descolonização de saberes e de críticas à educação brasileira, em todos os âmbitos da escala educacional.

Por assim ser, a presente pesquisa tem mergulhado nos processos históricos de emancipação e autoafirmação identitária, por meio da arte musical de matrizes africanas e diaspóricas, dialogando com uma epistemologia comunitária, sensorial, dialógica, que tem cruzado o Atlântico em fluxos e refluxos, fazendo-se presente em diversos seguimentos musicais e melódicos do cenário musical brasileiro.

Sendo assim, como estratégia metodológica para compreensão de práticas de artes afro diaspóricas, realizou-se entrevistas com artistas afro-brasileiros, sendo que algumas questões foram elaboradas e apresentadas aos entrevistados sem obedecer a uma ordem engessada de questões. Aliás, em todas as entrevistas realizadas foi adotado o método entrevista baseada na disposição de fala, do entrevistado, e aí sim, de acordo com sua fala introduziram-se questões.

Os depoimentos orais foram realizados com os músicos: Fabiana Cozza dos Santos, nome artístico, Fabiana Cozza; cantora, entrevista realizada em 09/09/2021, duração de 57 minutos.

Gilberto Passos Gil Moreira, nome artístico, Gilberto Gil; cantor, entrevista realizada em 06/07/2021¹³.

Melvin Douglas Nogueira Santana, nome artístico, Melvin Santhanna; cantor e multi-instrumentista, entrevista realizada em 19/08/2021, duração de 75 minutos.

¹³ Entrevista com Gilberto Gil em celebração ao encerramento da “Virada despertar”, 2021, pela ONG CEDESP (Centro de Desenvolvimento Social e Produtivo da Associação Comunitária Despertar). Onde pude realizar duas questões ao artista convidado.

Nei Braz Lopes, nome artístico Nei Lopes; cantor e escritor, entrevista realizada em 01/12/2021¹⁴.

Rosa Aparecida do Couto Silva, nome artístico Rosa Couto, entrevista realizada em 07/06/2021, duração de 49 minutos.

Salomão Jovino da Silva, nome artístico Salloma Salomão; cantor, professor, escritor e produtor cultural, entrevista realizada em 03/12/2021, duração de 45 minutos.

Depoimentos usados no decorrer da redação da pesquisa, conforme ângulos de abordagens construídas ao longo do processo de escrita nos próximos capítulos.

¹⁴ Entrevista realizada com perguntas e respostas efetuadas via e-mail.

CAPÍTULO I – A RAZÃO SENSORIAL NA ARTE AFRO-BRASILEIRA.

A música tem um importante papel na sociedade contemporânea, sua arte dialoga constantemente com a subjetividade humana, que está além de projetos políticos e empresariais das indústrias do entretenimento, como vemos comumente na sociedade de consumo moderna. Thompson¹⁵ (2011) em seu livro *Ideologia da Cultura moderna*, descreve uma vertente da sociedade pautada em símbolos, ações e construções individuais e comuns para dar sentido ao cotidiano, sendo a cultura “o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças” (THOMPSON: 2011).

No Brasil, da era do Império à liberal Republicana, a musicalidade e suas mostras apresentam-se balizadas por diversas influências culturais e identitárias, sendo que grupos populares, em culturas híbridas com o branco, o negro africano e o indígena do Novo Mundo, constituem as bases dessas produções.

Historicamente, é possível notar disputas de narrativas no meio cultural, onde a representação cultural e musical europeia atuava na tentativa de se sobrepôr e inviabilizar outras narrativas. Grande parte de musicalidades africana ou indígena foram isoladas do âmbito nacional, seja pelo processo de extermínio do povo indígena ou pela violência do sistema de escravidão na sociedade brasileira, inferiorizando a comunidade negra durante mais de três séculos e inviabilizando a promoção e o fomento de alteridades e identidades culturais, além da branca ocidental.

Na sociedade brasileira, do fim do século XIX e inícios do século XX, período em que tivemos a transição de Império para República, época de grande proeminência da produção popular negra, diversas ações culturais afro brasileiras foram marginalizadas, tais como: a capoeira, o samba, entre outras manifestações, além, de sua religiosidade de matriz africana, como o Candomblé, sendo todas práticas passíveis de punições e ações penais previstas no Código Penal brasileiro da Primeira República.

¹⁵ John B. Thompson. *Ideologia e cultura moderna*, 2011, Editora Vozes.

A inserção do negro na sociedade brasileira, na ausência de interesses e de políticas públicas, ocorreu por diversas formas, respondendo à escravidão e seus danos físicos e psíquicos, com resistências e estratégias múltiplas de vital importância para efetivar liberdades de expressão de todo um conjunto de povos e suas etnias trazidas ao Brasil. Naquele contexto, no século XX, pós abolição genérica, a palavra mandinga (Lopes: 2017), oriunda do continente africano, ganhou uso nacional em diferentes segmentos da sociedade, fazendo com que a mesma tenha diversas conotações, sendo utilizada, majoritariamente, de forma pejorativa para se referir a práticas e ritos religiosos afro brasileiros, em virtude da desigualdade cultural de grande número de negros, predominando os de origem Bantu (Lopes: 2017), que vieram na condição de escravizados para o território brasileiro.

Outra forma de interpretação utilizada para a palavra mandinga está relacionada à capoeira, sendo possível a utilização da mesma em dois sentidos muito reduzidos. No primeiro, Pastinha¹⁶ nos conta que, o praticante de capoeira é virtuoso em seu jogo e com grande malemolência corporal, escapando com agilidade dos golpes do oponente, em meio a rodas de capoeira (Pastinha:1988). O outro sentido, pela leitura de atributos advindos em razão de sua religiosidade estar relacionada, de forma preconceituosa, a supostas e assim ditas magias e bruxarias.

Naquele momento da história brasileira, na perspectiva de dar uma cara e identidade à nação, alguns líderes de diferentes manifestações culturais afro, começam a elaborar práticas didáticas e educativas às suas ações, fato que resultou em maior aceitação das mesmas, como na capoeira (Sodré: 2002), no samba e na inserção do negro no futebol, havendo nessas práticas culturais um grande apelo popular.

Dentro desse processo de “aceitação” da cultura negra como popular, personalidades negras começam a despontar na sociedade, então como sujeitos e representantes populares, sendo que muitos desses agentes transformaram-se em figuras nacionais icônicas, procurando em seus trabalhos e atividades, se aproximar, como que quase em estratégias subliminares e sensitivas, aliando à afirmação de sua identidade, práticas culturais de influência constituinte no cenário brasileiro.

¹⁶ **Vicente Ferreira Pastinha**, foi um dos principais mestres de capoeira da história.

Fosse em campos artísticos, como na música ou em representações sociais e políticas, nesses processos foram fazendo contatos com representantes do cenário político, social e cultural negro, em países também da diáspora, como do continente africano, dando vazão a identidades partilhadas (Gilroy: 2006).

Como a troca, intercâmbio e as semelhanças culturais e identitárias, com o advento da globalização afloram, a cada novo estágio tecnológico, artistas negras (os) de diversas regiões da diáspora africana, buscando cada vez mais representatividade em relação as culturas africanas, com sua musicalidade e sensibilidades negras, deram vez a encontros imprevisíveis.

1.1 - Mãe África

O título desse capítulo remete à compilação de anseios, desejos, lutas e expectativas, dizendo e versando sobre narrativas simbólicas, sabendo e fazendo saber, tratar-se de ancestralidade e contemporaneidade, sendo raiz fundante tal qual é antena, fonte fértil de convivências, solidariedades em comunidades locais e globais. Mãe África, é sonho, conceito que nós, da diáspora, inventamos para alimentar e retroalimentar nossas identidades, feitas afro diaspóricas em seus fundamentos culturais.

Para apreender dinâmicas relacionais, seus contextos históricos, sociais e culturais que deram vida a esta dimensão cultural, compreendendo se havia uma pedra fundamental simbólica e inerente aos filhos de África, mesmo enquanto viventes das margens atlânticas, imersos em outra dinâmica social, além parâmetros ocidentais, os filhos ou descendentes do continente africano compartilham não só marcas de violências físicas, psicológicas e hereditárias, como rítmico do maior sequestro coletivo da história.

Trago um olhar, uma possibilidade, de que as relações com essa terra ancestral estão para além de traços comuns, sinalizando nesse trabalho de pesquisa, fazeres sensíveis, fundamentando práticas interculturais.

Posto que existe um devir negro que transcende às territorialidades, a ponto de encontrarmos seus fragmentos dispersos na contemporaneidade, em múltiplas expressões artísticas, pensar cultura africana em suas gamas de possibilidades foi se constituindo e se traduzindo como caminhos a serem percorridos, enquanto aberturas, pistas para a compreensão de vários intercâmbios.

E nesse trabalho, nesse mergulho em arte musical africana, alguns pontos precisam ser destrinchados e reelaborados, como um despir-se da roupa ocidental, abrindo campo para novas vestes e simbologias, outros devires, outras formas de interações em contextos comunitários, sensíveis, em razão sensorial *versus* razão instrumental.

Nesse embarque ao novo, pontos centrais devem ser postos em análise, para então repensar o ocidental, sua razão instrumental, em pretenso distanciamento do pensar e sentir de uma fértil África, em práticas ressignificadas,

(...)longe de qualquer perspectiva simplista de totemismo, animismo fetichista ou primitivismo, leituras articulando atitudes, hábitos, crenças, saberes de povos e culturas africanas ou afro-brasileiras sinalizam para complexos e refinados intercâmbios em vivência de unidade cósmica. Antonacci, Memórias ancoradas em corpos negros, 2016, p. 143.

A decolonidade de corpos e saberes abre campo a perspectivas e memórias alternativas fundadas em cosmovisões africanas e em múltiplas interações. Minha inserção em artes musicais africanas emergiu primeiramente, em compreensão da natureza rítmicas de suas artes, ao perceber que, em culturas africanas, normas éticas estão associadas a valores estéticos, pois seus conteúdos, obras e intenções destinam-se a comunicar, criando dimensões de encontros em novos devires.

Para tanto, relações com seu meio advém sensível, sem divisões hierárquicas, relacionando-se com outros elementos em escalas de solidariedade ambiental e humana. A arte musical assim concebida inclui-se em comunidades ancestrais, realçando dimensões e práticas corporais presentes em construções fundamentadas em religiosidades, seus rituais, festividades e celebrações.

Embora possamos visualizar uma grande diversidade de fazeres nas culturas africanas, seus desenvolvimentos e múltiplas correntes, em enorme variabilidade no que diz respeito a sua produção e seus processos artesanais, existem conjunções artísticas projetando África em suas similitudes, suas formas de expressão, conforme

Olá Balogun (2011, p. 43),” *A arte africana é um conjunto das formas de arte que surgiram na África negra.*”

Dentre as artes em África, a madeira costuma se constituir na mais conhecida e talvez mais reverenciada em outros continentes. Muito embora suas superfícies e olhares estejam revestidos em uma leitura ocidentalizada sobre a arte, muito de sua produção resulta, na integridade de sua profundidade. Principalmente quando suas produções estão distantes de seu contexto comunitário.

A arte do escultor revela-se, adentro de um conjunto dinâmico, pelo seu domínio total dos fatores espaciais e plásticos. Num certo sentido, o efeito obtido consiste em isolar a máscara numa continuidade espaciotemporal que lhe é própria, porque ela surge como a petrificação de um instante de eternidade, ao qual os movimentos da dança irão emprestar uma nova face, mergulhando-o no ritmo da existência humana.

Ola Balogun. A forma de expressão nas artes africanas, P. 46.

O devir artístico africano traz um retrospecto analítico social, rico em recursos morais e estéticos, tendo em vista as suas diversas representações performáticas em máscaras, estátuas e objetos, com seus simbolismos e seus elementos integrados ao seu meio. A arte africana retrata as representações sociais e seus estamentos, como os Nkisi, na cultura Kongo, que representam os intermediadores de justiça e de cura, com vocações e alusões a estratificações sociais e religiosas.

Reinos, Impérios e Estado-nações presentes em diversas regiões do continente, tiveram nas artes as representações de suas relações cotidianas, onde por diversas vezes se percebe os líderes sendo postulados, reverenciados em suas atribuições, seu poder e seus compromissos e interesses de seus povos.

A caracterização artística em diversas comunidades africanas, evidenciam rituais a deuses e divindades, revelando e afirmando seus ritos e entidades, em alusão a representações e interações com a natureza, sendo marcantes o meio circundante.

Ainda em relação às culturas e aos aspectos sociais intrínsecos a comunidades, os ritos são sempre reverenciados com fundamentos, estando a arte presente em objetos, corpos, músicas, danças e máscaras, em cerimônias de circuncisão, casamento, morte, nascimento e gestação.

Os símbolos onipresentes contidos nas expressões artísticas, em suas representações iconográficas trazem também, a relevância da mulher, como matriarca, essencial para relações entre o mundo visível e invisível, como o equilíbrio entre ambos. Aspectos como a fertilidade e a prosperidade, são relacionados comumente a mulher.

Esse corpo de várias facetas, que é unidade e comunidade, que retrata conjuntos, tem na palavra sua extensão do corpo, e o saber experimentar, num aprender a aprender cotidiano.

É o viver hoje enquanto continuidade, no poder de expressão que ganha sentido maior, na música e no canto que transcendem porque a palavra proferida é calor, é tátil e saborosa, sendo que, a palavra, em África pertence corpo performático, instrumento que ressoa tons, sensações e extensões corpóreas que estão na música e ritmos.

O experimentar a qualificação desse bem viver em manifestações culturais, seguramente encontra-se na música enquanto extensão da arte africana, sentida em suas diásporas e contínuas movimentações corpóreas, embora revestida em inúmeros seguimentos musicais. Há a predominância de sua estética, sua construção mágica, secreta e performática da música comunitária, como do jongo ao hip hop, presente com uma voz grupal étnica, assim como no samba, no afoxé, ou nos coletivos tradicionais em suas manifestações; como congadas, maracatus, reisados e muitas outras, sendo agenciadora e múltipla. Traduz a cosmovisão artística africana.

Sendo a arte africana orgânica e viva, sabemos que suas práxis estão sempre em movimento contínuo, alimentada constantemente por produções artísticas que exprimem e reproduzem o universo cultural de seus povos. E mesmo o continente africano, sofrendo influências externas, com a presença de países estrangeiros, com seus padrões coloniais, suas práticas políticas e econômicas capitalistas e suas tentativas de imposições culturais e religiosas. Ainda assim, sua arte tem apresentado mostras consistentes de seu devir, seja em seu território ou através da produção afro diaspórica.

A mensagem emanada na palavra rítmica, além natureza, floresta e seus viventes, são bases arquetípicas para compreensão e reprodução, em diálogos sem

estratificações, onde o reino mineral, vegetal e animal, são vistos como constituintes experiência humana.

*Ao mesmo tempo que estas estruturas musicais são mais especificamente movidas aos ouvintes e a um plano de interpretação mais adiante das mensagens gerais a respeito da identidade e limites para explicar melhor a semântica do som de Kaluli. Aqui é onde o ouvinte "integra-se" a organização do som da música e da poesia para encontrar os "embaixo" a respeito das manifestações do pássaro e do espírito, e através destes, "interior" da emoção social e coerência de sentido do mundo. **Steven Feld. Simpósio na sociologia comparativa - Estrutura do som enquanto estrutura social 1984, p. 402.***

Tais injunções são possíveis devido à cosmovisão africana, sendo essa imprevisível em suas expressões, na contramão de um modo de viver ocidental. Existe uma base, razão fundante, que se encontra presente nas mais variadas formas do fazer artístico afro, em sua razão sensorial, contida e expressa em toda disposição do corpo, sendo indissociável em artes africanas e diaspóricas.

Capítulo II - A PALAVRA, O CORPO, A MUSICALIDADE AFRO DIASPÓRICA.

A música em toda a sua extensão e intencionalidade, tem propagado ao longo da existência humana, traços de comunicação que retratavam e retratam aspectos sociais e culturais de antigas civilizações, impérios, e outras vastas formas de organizações sociais e seus povos.

Ainda hoje, em meio às sociedades modernas, diante de meios políticos e econômicos, com um modelo industrializado de produção, com seus meios tecnológicos e uma indústria fonográfica inseridos nos modos capitalistas na contemporaneidade, a música, independentemente dos usos e intenções de mercado, tem um papel relevante em todo planeta quando pensamos em suas disposições, seus revestimentos e proposições.

Desde o fim do século XIX, se instituiu no mundo ocidental um novo modo de percepção da música, onde a intenção era de dominar a sua arte e seu processo criativo, construindo verdadeiros impérios industriais de entretenimento, usando a comunicação musical como veículo de suas intenções financeiras. Estava em curso o advento da comunicação de massa.

Entre povos e culturas africanas, seus modos operantes aproximam-se de usos de convenções musicais ocidentais, a fim de padronizar a música e, conseqüentemente, em consumo de acordo com suas intenções e orientações capitalistas.

*Como frequentemente é o caso nos sincretismos musicais resultantes da reunião de elementos africanos e europeus, há uma predominância de conceito rítmico africano de organização, que fornece um pano de fundo sobre o qual as influências europeias, manifestas em implicações harmônicas e melódicas, encontram suporte. **Kazadi wa Mukuna. Contribuição Bantu na música popular brasileira, 2006, p.77.***

A partir da década de 20 do século XX, seguimentos musicais como o *Jazz*, (EUA), *Samba* (Brasil) e *Tango* (Argentina), entre outros, antes discriminados e marginalizados em seus países, passaram a ser aceitos e integrados a indústria fonográfica de suas nações, com clara intenção de usurpar, explorar e dominar seus

meios de produção, comercializar seu produto musical e lucrar com seu potencial alternativo mercadológico.

No Brasil, do período final do Império ao da Primeira República, a musicalidade afro-brasileira tem em seus processos criativos vieses construtivos, pautados na cosmovisão africana, seja em sua fruição, sua prática rítmica e sua comunicação.

Existe um devir na arte negra onde suas mais variadas formas e sua rica diversidade encontram uma mesma base de fundamento, uma mesma raiz. Mesmo seus partícipes, filhos de África e afro diaspóricos, emergidos em expressões ocidentalizadas, ainda que promovendo em sua prática, reinvenções, resistências e releituras para sobreviver e se adaptar a novas experiências socioculturais, existe em sua prática artística matrizes fundantes, que estão dispostas em artes plásticas, na religiosidade, nos ritos de matriz africana ou afro-brasileira, como na expressividade simbólica, com a música, em seus mais derivados seguimentos musicais.

*Trago a minha banda, só quem sabe onde é Luanda
Saberá me dar valor, do valor.
Vale quanto pesa para quem preza o louco bumbum do tambor
Do tambor...*

Autor: Gilberto Gil. Canção Palco. Álbum: Luar, 1981.

Mesmo a música afro-brasileira inserida no mercado fonográfico, com suas disposições interculturais, com suas fruições e práticas binárias, em roupagem mercadológica em seus meios de produção, junto a outra dinâmica em que o público, em sua generalidade, advém seu consumidor final. Mesmo diante de adversidades, a produção afro-brasileira consegue, em suas disposições, execuções e até mesmo expansões criativas, postula sua raiz sistêmica, pois a arte afro-brasileira tem como ponto fundante a razão sensorial, onde a audição prepondera à visão, onde o individual dá espaço ao comunitário.

Seus modos contemplam o todo em sua cosmologia, o sensorial com o tato, olfato, visão, audição e paladar, são pontos fundantes, essenciais em suas práticas e compreensões. A arte afro alheia à razão socrática, que contempla o pensar como elemento fundamental e em si se encerra, propagando-se com o advento da escrita,

a arte afro é razão sensível, ritmo e corpo num todo, integrando-se à natureza, em seus elementos cósmicos, amplia sua distância ao universo ocidental.

Ao longo dos tempos, nas décadas seguintes do século XX, mediante processos históricos, sociais, culturais, em consonância com ações e práticas de suas comunidades em, seus tempos e vivências, a arte afro-brasileira, com seus pontos cardiais fundantes, se fez e refez por diversas vezes. Muitas dessas mudanças deram-se ou foram ocasionadas em decorrência de imposições hegemônicas, como também por outras necessidades existências de seus próprios viventes, ou ainda por adaptações a novos meios tecnológicos, com seus trânsitos em formas de sobrevivência, em meio a hostilidades senhoriais.

São inúmeras as produções musicais e artísticas propagadas pelos afros descendentes no Brasil: Calundu e ritmos de aflição, Lundu, Maracatu, Jongo, Umbigada e mesmo produções artísticas baseadas em tradições religiosas, ao longo de todo processo histórico, sofrendo, se realinharam e se adaptaram aos novos tempos e relações de poder.

O Brasil pós Semana da Arte Moderna, no que diz respeito a arte, passou por grandes mudanças. Pensadores, intelectuais e produtores aderiram a reivindicações de artistas renomados, como Mario de Andrade, Tarsila Amaral, Oswald de Andrade, Picinguinha e o maestro Heitor Vila Lobos, que defendiam a profusão, o fomento e a promoção de uma arte brasileira pautada e baseada nos nacionais emergentes entre filhos da terra. Em nação socialmente estruturada em três vertentes étnicas: indígena, africana, branca, musicalidade negras diversificam suas produções híbridas

Com a inserção de elementos da arte afro-brasileira como parte do recorte e de busca de uma identidade nacional, seguimentos como samba e capoeira tornaram-se símbolos dessa nova identidade nacional e, por gozarem de tal representatividade, suas práticas, traços e formatos receberam novas formas, para assim serem propagados.

Passaram, desde então, a uma profusão de novas práticas, com a adição de processos funcionais advindos da indústria fonográfica, onde aspectos como a estereotipia e o embranquecimento de sua práxis foram utilizados a fim de angariar lucros a seus investidores atendendo a expectativas de representantes da nação em seus poderes.

As transformações sociais, culturais, políticas, rítmicas foram inúmeras em processos de globalização, neoliberalismo, advento da internet, pós colonialismo, decolonialidades, entre outros.

Novas dinâmicas e relações sociais foram postas em mundos em constantes mudanças, com movimentos sociais começando a colocar, na agenda do dia, suas reivindicações, como temas, questões raciais, de gênero, representatividade de jovens e minorias políticas começam a ter grandes adesões, como nunca antes. A contracultura, por exemplo, ganhou o mundo, e sua voz, seus anseios também ganharam eco e ressoaram no Brasil.

Nesse contexto, a música no exterior se depara com novos seguimentos musicais, sendo que tais seguimentos, além trazerem em seus vieses novas musicalidades, novas perspectivas performáticas, traziam em si, novas tendências culturais, contestações sociais e defesa de liberdades e de autonomias corporais.

Essa nova ordem artística, por meio da música e novos seguimentos, como o *Rock and Roll*¹⁷, *Funk* e *Soul*, todos de origem afro norte-americana, que rapidamente se espalhou mundo afora, seja por sua forma estética, por sua representatividade perante os jovens, ou por suas reivindicações, cativando e alcançando grandes adesões, como foi o caso do Brasil.

Essa onda estrangeira, ao adentrar corpos e mentes brasileiras provocaram grande embates e questionamentos, pois a arte no Brasil, que até então era vista e propagada com imagens externas, fomentou perspectivas estéticas para retratar a brasilidade, que sofria desde o início dos anos 60 do século XX, influências internas e externas, haja visto o ano de 1964, início da Ditadura civil-Militar no Brasil, com a retirada de bens vitais em sociedade, onde predominara extinção de liberdades e de suas expressões.

Na música, em meio a embates e repressões instaladas no Brasil, um fator relevante veio junto a seguimentos musicais afro norte-americanos, onde o Movimento Black Power agregava valores estéticos e identitários a grandes movimentos raciais já existentes. Conduzido por militantes, artistas e intelectuais afro-brasileiros, em

¹⁷O rock and roll, conhecido também como *rock'n'roll*, é um estilo musical que surgiu nos Estados Unidos no final dos anos 1940 e início dos anos 1950 com raízes nos estilos musicais norte-americanos, como: *country*, *blues*, *R&B* e *gospel*, e que rapidamente se espalhou para o resto do mundo.

organizações de alta representatividades revertiam interações, como da tão pouco considerada Frente Negra Brasileira, de 1931, extinta por Getúlio Vargas, em 1937.

Um caldeirão artístico emergia na cena brasileira, onde o Tropicalismo, a Jovem Guarda e o Movimento Black Rio surgiram e juntaram-se a grandes manifestações artísticas já estabelecidas no Brasil, como a recente MPB (Música Popular Brasileira) e o samba, propagado em todo território nacional e internacional, sendo executados em sua maioria por artistas-agenciadores negros.

Outros seguimentos culturais de matriz artística afro, são inclusos no calendário nacional brasileiro, naquele que é propagado como o maior espetáculo da terra, os blocos carnavalescos. A arte profana ganha holofotes e seguimentos como no Frevo, o Maracatu a Umbigada, entre outros, juntando-se ao samba, revestido como comunitárias Escolas de Samba, representando e simbolizando grandes momentos festivos da sociedade brasileira.

É na propulsão, na pujança, na vibração e ressignificações artísticas afro-brasileira que vemos se desvelar, mais uma vez, a balizadora arte africana, reversível e imprevisível, brotando intercultural em suas diásporas, caribenhas e afro-latinas.

Nasce com o Black Rio, mais um braço da arte africana, que passou despercebido, ora ignorado e muitas vezes menosprezado por mentes e intelectos de filhos da razão ocidental. Pois na ótica dos mesmos, para os hegemônicos da terra, era só dança e diversão de um povo preto alienado.

O Black Rio, com sua musicalidade, sua oralidade corpórea, fundiu-se a práticas artísticas já fluentes do devir afro-brasileiro. Fazem parte de "tradição viva", proferidas pelo pensador africano Hampâté-Bâ, ou a "Transculturação", anunciada por Fernando Ortiz, em Estudos Culturais Afro-Cubano, sem esquecer Nicolas Guillén, em Songôro cosongo e outros poemas.

Essa concha de retalhos que advém da arte africana em suas diásporas, em diversas musicalidades, propagam-se, lançam-se e difundem-se pelo planeta, sempre imprimindo nova tecnologia artística e, ao mesmo tempo, fundamentando em arte ancestral.

Outro exemplo cabal da eloquente arte africana e diaspórica, na contemporaneidade adveio do *Hip Hop*, presente nas cidades cosmopolitas. Dada sua grande adesão social, está presente de forma relevante nos muros e galerias via artes

plásticas, com o grafite, um letramento de reexistência e trilhas sonoras nos mais variados eventos de grandes centros urbanos mundiais, surpreendem com sua disposição rítmica e corpórea.

A mensagem presente no *Hip Hop* ganha contornos e interpretações regionais ao se espalhar pelo mundo, revestindo-se então das mais variadas disposições culturais, e ainda sim, mantém-se ligado a suas bases fundantes.

No Brasil, o *Hip Hop*, desde meados dos anos 80, teve na população jovem negra, o maior número de adeptos, tendo em seus elementos, razões de sua grande aceitação, onde as rimas são crônicas contundentes que narram e denunciam a exclusão e as discriminações sofridas pela população negra marginalizada, ao mesmo tempo que propõem diversão, entretenimento e socialização em seus encontros, festividades e shows. O *grafite* propõe arte nas periferias e nos grandes centros urbanos, sua estética contempla o olhar, o recorte e a crítica, sendo pautado pela subjetividade do artista e na representação estética de minorias. O *break* é a manifestação, em forma de dança, em expressão corpórea que comunica e é propositiva em suas performances cíclicas.

Sua incorporação ao meio social brasileiro, principalmente junto a população negra periférica, fez emergir vibrantes cenas musicais, tendo como fórmula a mescla de batidas eletrônicas, sonoridades orgânicas, e o *sample*¹⁸, sendo essa a estrutura, a base, abrindo caminho para novas criações e novas texturas, reinvenções e ressignificações. Tornou-se, em linhas gerais, um exemplo salutar, personificando a arte negra, cosmológica e afro-futurista.

*Axé pra quem é de axé
Pra chegar bem vilão
Independente da sua fé
Música é nossa religião...*

*.... Eu me refaço após cada passo, igual reflexo nas poças
Mandinga, coisa nossa.
Eles não vão entender o que são riscos
E que nem nossos livros de história foram discos ...*

¹⁸A palavra *sample* vem do inglês e significa amostra”, sendo utilizada também em outras esferas além da musical. Como conceito, apesar de não ser dicionarizada, a palavra assume o sentido de sua tradução, ou seja, o *sample* musical consiste basicamente em uma amostra ou trecho sonoro. Além de substantivo, o termo *sample* pode ser utilizado como verbo. É possível “*samplear*”, ou seja, fazer uma amostra.

.... Onde o Deejay comanda e manda, sabe o que faz
 MCs são Griots, o mic é pros capaz
 Toca um "Ré laifai for roc, dérelai for roc, for roc"
 E quebra tudo em paz, ou mais, arrepiá agora

A África está nas crianças, e o mundo?
 O mundo está por fora.
 Então saravá Ogum, saravá Xangô, saravá vovó
 Saravá vovô, saravá
 Saravá mamãe, saravá papai
 De pele ou digital, tanto faz é tambor...

Emicida, canção: Unbuntu Fristaili. Álbum: O Glorioso retorno de quem nunca esteve aqui, 2013.

A presença africana no Brasil por meio da arte e da produção cultural dos afro-brasileiros, sintetiza-se em renovações contínuas, pois duela com disposições outras, apartadas e alheias a suas formas de ser e estar. O fazer arteiro de viés africano é milenar, sua produção é comunitária, ritualística e agenciadora, de um traço artístico sofisticado e singular. A arte africana é corpo, é apalavrada, é imaginação, é trama, é razão sensorial.

Essa palavra pode ser biblioteca viva, semeando saberes milenares entoados por *Griots*¹⁹, *Jhelis*²⁰ e Mestres de Cerimônias, que socializam os saberes em provérbios, sendo esses compreendidos a depender do grau de iniciação cultural e comunitário.

Palavra a esses agenciadores é mandinga corpórea, interlocutora no jogo de capoeira, em conexão com berimbau (metal), o tambor e o pandeiro (vegetal/animal), no enunciar do cantador em seus cantos proverbiais, numa ritualística rítmica, em que a luta cede espaço para a representação do cotidiano como extensão das disposições diárias e todos os seus desdobramentos, no nascer, crescer, nos ritos de passagem, na morte e na continuidade com o ancestral.

Nesse sentido, enquanto “Ladainha: Quando venho de Angola eu não venho só”, música para esses sujeitos da arte é sentinela, como o ancião a proferir, cantar e entoar não uma canção de uso utilitário, como que a cumprir demandas de mercado

¹⁹ Os **griots** são contadores de história, cantores, poetas e musicistas da África Ocidental. São muito importantes para a transmissão dos conhecimentos dentro das culturas de diferentes países africanos, sendo também referidos como jali (em mandês), gwelel (em wolof), iggawen (em hassania) ou arokin (em iorubá)

²⁰Os **jhelis** são personagens básicos em culturas de tradição oral como as africanas.

e *streaming*²¹, mas a representar a continuidade, o elo ancestral, sendo a palavra camada para o saber.

*Na subida do morro é diferente...
O movimento é geral.
Um sobe e desce, sobe gente...
O movimento é diferente, o cumprimento é diferente.
Alô, como vai, como é que é!!!*
Na canção: Na Subida do Morro: Grupo Originais do Samba

Há uma socialização por meio da canção, com traços identitários e aspectos sociais, códigos de conduta e um devir. No entanto, mesmo essa obra fazendo parte de uma produção fonográfica, atendendo a demandas de determinado grupo consumidor, bem como seu uso e usufruto, mesmo que esteja inserido numa composição mercadológica, existem compromissos de viés comunitário e identitário enquanto componentes.

Para compreensão e entendimento da obra, não basta ao público, ouvir e simplesmente interpretá-la, com suas bases e filtros de comportamentos etnocêntricos, há camadas de saberes postulados na canção, ou seja, sua adesão está a depender, novamente, do grau de iniciação do público interessado.

Há, na mensagem musical, menções e direções inclusas, endereçadas a público específico. Canta-se um pertencimento, estando a ombrear desejos, anseios e vivências culturais que se revestem de identidade étnica, a negritude. E nesse caso, além de uma condição social, entremeada na canção, dada a condição de marginalização imposta aos seus viventes, também há representação de um comportamento, de um caminhar para à vida comunitária, revestindo uma irmandade que perpassa a condição social, enraizada na cultura identitária.

*Estéreo e mono, a sintonia é sempre a mesma
Na viela, que seja, na favela onde esteja.
O jeito de vestir, de andar, de falar
De pensar, de agir, de chegar no olhar...*

*Invadindo as suas ruas o seu lar e a sua mente
Chegando com a Família Edi Rock e sua gente*

²¹ **Streaming** é uma forma de distribuição digital, em oposição à descarga de dados. A difusão de dados, geralmente em uma rede através de pacotes, é frequentemente utilizada para distribuir conteúdo multimídia através da Internet.

*Liberdade, igualdade e respeito.
Pro seu filho branco, pro seu filho preto.*

*Vivendo lá no gueto, é pra você que eu falo.
Somos iguais, sem diferença, é claro.
Custou muito caro, o que eu aprendi.
Temos que vencer e ser preto aonde ir...*

*... Somos rap brasileiro, somos preto, somos afro.
Eles querem que eu me cale, mas eu falo e desabafo.
Eu falo pros moleque, como se fosse um filho.
Não saia da escola por que perderá o brilho.*

Trechos da Canção: *Sopra Lobo Mal, A Família e Edi Rock (Racionais MC's), Álbum; Mais Romântico, 2008.*

A arte do cancionista, do poeta trovador atravessado pela palavra é nitidamente perceptível no *Hip Hop*, sendo esse apresentado nesse caso como representação e continuidade da arte africana. No *Hip Hop*, tem-se elementos fundantes em arte africana, constituintes de movimento cultural com os seus quatro elementos (*Deejay, Grafite, Break e MC*), sendo tais proponentes, fomento e agenciadores de artes plásticas, africanas: oralidade, ritmo, musicalidade e corporeidade, configurando artes integradas ou executadas em modalidades separadas. São complexas a olhares viciados e habituados a modelo de contemplação, propositivo do cartesiano ocidental.

Mesmo o *Hip Hop* inserido no mundo ocidental, suas matrizes estão intimamente ligadas à arte africana. Como corpo já constituído, formado e independente, mas conectado via cordão umbilical a sua mãe África. Em seu útero foi alimentado, nutrido, sendo-lhe transmitido como bagagem e repertório o seu *DNA*²², os *GENES*²³ de sua progenitora, a veia artística de matriz africana.

*Muito amor, muito amor, pelo som, pela cor.
A herança tá no sangue, louvado seja meu senhor.
Que me quis descendente de raiz.
Preto, função, sou sim, sou feliz....*

*... E se ser preto é assim, ir pra escola pra quê?
Se meu instinto é ruim e eu não consigo aprender.
Esfregando calças velhas, eu fiz as listras do tanque.
Era um barraco sim, mais meu castelo era funk
Folha seca num vendaval, um inútil.*

²² O ácido desoxirribonucleico é um composto orgânico cujas moléculas contêm as instruções genéticas que coordenam o desenvolvimento e funcionamento de todos os seres vivos e alguns vírus, e que transmitem as características hereditárias de cada ser vivo

²³ O **gene** é um segmento de uma molécula de DNA (ácido desoxirribonucleico), responsável pelas características herdadas geneticamente. Cada **gene** é composto por uma sequência específica de DNA que contém um código (instruções) para produzir uma proteína que desempenha uma função específica no corpo

É morrer aos poucos, eu me sentia assim tio.

*Eis que um belo dia alguém mostrou pra mim
Uma reunião tribal, James Brown e All Green
Uau!!! Sex Machine, o orgulho brotou
Poder para o povo preto e que estale os tambor*

*... Há mil ano, até pra plantar
Os preto dança, todo mundo igual sem errar...*

*Trechos da Canção **Sou Função**. Autor: Dexter, Função e Mano Brown
Álbum: **Exilado Sim, Preso não**, 2005.*

2.1 - A veia musical afro diaspórica

Os trabalhos musicais afro-brasileiros pesquisados trazem em comum uma transposição ímpar, desde a composição, disposição rítmica e sua execução instrumental, sugerindo uma imersão, um lugar presente em outra concepção de tempo.

*As musicalidades, cuja visualidade mediada, se fixaram em imagens, identificáveis pelos instrumentos e movimentos corporais, sugerem a dimensão histórica destes suportes de transmissão de culturas materiais, orais e simbólicas. **Salomão Jovino da Silva, Memórias sonoras da noite, 2005, p,27.***

A produção artística afro-brasileira centra-se em matrizes da oralidade, onde a palavra, nesse universo cultural, está no sentido de formação / enunciação, alheio a sistema de informação. Ou seja, existe uma cosmologia no fazer afro diaspórico, onde a palavra encontra-se conjugada, integrada ao corpo. Não é palavra no sentido cartesiano, ou semântico, mas palavra na sua instância e frequência, relacionada a linguagens corpóreas ou, conforme **Esiaba Irobi**, em “*escrita performativa*”.

A palavra que emana do corpo, advém palavra que não se contém nas mãos, mas carrega toda materialidade, formando corpos de pessoas, pessoa comunitária, indissociável da palavra.

O oral não está na lógica ocidental, mas no inter linguístico e corpóreo, sendo como camada, um tecido e, por assim ser, em produções afro-brasileiras o narrar e o cantar fazem sentido em comunicações inter corpos, levando experiências por lugares

sensoriais, compartilhando audição e visão, gestual, vocal, tátil, em razão dos sentidos, muitas vezes em diálogos longínquos, entre mares e sertões, além fronteiras e florestas, em *unidade cósmica*, no encanto de ritmar no cantar e narrar, em perspectivas milenares.

A oralidade é frequência múltipla, como se diz "Palavra que vem das vísceras", expressão de Genevieve Calane-Griaule²⁴, que vem de pesquisa sobre o povo Dogon, na República do Mali. Estamos tratando, não somente de um saber, mas de lugares de pertencimento, em viés onde a arte é uma transmissão familiar comunitária.

Em sua relação instrumental e performática, a arte africana, com suas ressignificações, simbologias, afirmação de agência ancestral, emitem traços iconográficos que dialogam entre si, no comunitário de matrizes orais africanas. A música vinda da África, presente no Brasil e em toda diáspora atlântica trazem rítmica, historicidade, continuidades históricas que atravessam o oceano há séculos, em fluxos e refluxos.

*O grupo, ou a cultura, é imanente ao indivíduo, mas este reencontra-se no grupo. O subjetivo também é transubjetivo. Isto não quer dizer que o grupo ou a cultura tenha uma "personalidade" equivalente à do sujeito individualizado, nem que mecanismos coletivos definam-se perfeitamente em indivíduos. Quer dizer sim, que as duas dimensões, a individual e a grupal interpenetram-se e constituem-se dialeticamente, distinguindo-se no tempo oportuno enquanto função. **Muniz Sodré, A memória do comum. Notas para o método comunicacional, 2015.***

A pesquisa acerca da episteme do fazer musical africano no Brasil possibilitou transitar em diversos gêneros da música afro-brasileira, pois entender sua complexidade, seu movimento de construção, de disposição dialética, sua profusão, assim como as ações e articulações de resistência, constituem marcas presentes em todos os segmentos pesquisados, o que também vai ao encontro do seguimento base da pesquisa, o *Hip Hop*, e sua relevância nas grandes cidades cosmopolitas, sendo tal movimento agente musical, corporal, social, político e comunitário.

Fundamentais para a compreensão das maneiras pelas quais as interações realizadas em um fluxo contínuo de contatos marcam a cultura de duas formas: ao mesmo tempo como uma produção diaspórica, informada por

²⁴ Em seu livro "Etnologia e linguagem: fala entre os Dogons", que a tornou famosa, ela explica que na África Ocidental, um povo impressionou os observadores, por algum tempo, com sua arquitetura, seus ritos, suas culturas.

*traços de cultura e histórias de matrizes africanas ressignificadas localmente, e também como um movimento cosmopolita em diálogo com a moderna tecnologia urbana e letrada. (...) Não sem razão o hip hop é mais conhecido por histórias nas quais o enfrentamento às interdições e restrições sociais se dá pela articulação de formas de resistir por meio da linguagem, dos usos do corpo e da arte. Ana Lúcia Silva Souza, **Letramentos de reexistência - Poesia, grafite, música, dança: Hip Hop, 2011.***

O *Hip Hop* brasileiro, que tem sua produção artística em análise na presente pesquisa, está contextualizado na cena musical urbana mundial das últimas décadas, e sua rica história tem como pedra fundamentais os quatro elementos já citados: *Break, Deejay, Grafiti e o MC*. Já nos anos dois mil, outro elemento foi adicionado pelos griots partícipes do *Hip Hop*, o Conhecimento.

Desde os anos oitenta, década em que o *Hip Hop* brasileiro começou a ter suas ações implementadas e difundidas, esse gênero musical e de comunicações tem tido grande aceitação e representatividade, de maneira acentuada junto aos jovens negros, principalmente nas grandes cidades do país, como a capital de São Paulo, recorte em nossa análise.

Ao produzir uma sonoridade ligada a uma forma de ser rítmica - “aquilo que o negro traz é a faculdade de perceber o sobrenatural no natural”, conforme Leopold Sédá Ségñhor. Em sua análise, Ségñhor remete seu olhar para uma razão sensível, não factível, ou cartesiana, protagonizando um ser africano em episteme sensitiva. Apresentando o produzir africano em esfera de “atitude rítmica” singular, evidenciando como a arte africana advém social e comunitária, em seu labor sincopado, nunca uníssono, Ségñhor comentou que sua racionalidade não pode ser helênica, provocando inúmeras discussões.

Os filhos e descendentes da mãe África, em São Paulo, contribuíram de diversas formas para a formação de sociedades plurais, mesmo sendo seus costumes, sua religiosidade e suas tradições, em inúmeros momentos aprisionados e apartados. Nesse contexto, foram várias as ações e estratégias de sobrevivência, e a musicalidade com maestria foi e é papel fundamental, para driblar e reinventar nossas estratégias de ser.

Os registros de instrumentos musicais são interpretados como parte das musicalidades, entendidas não apenas como evento sonoro, mas, sobretudo, como refazer de práticas ancestrais. (...) O termo (...) que no passado foi utilizado para designar habilidades de um indivíduo para com a música, aqui

*se converte em fator conceitual e exercícios histórico-culturais relevantes na percepção do processo de constituição de múltiplas culturas africanas; daí estender-se àquelas desenvolvidas ou recriadas no Brasil por descendentes de africanos. Desde já percebidas como culturas diversas em termos de sonoridade, suportes, gênero e estilo. **Salomão Jovino da Silva, Memórias sonoras da noite, 2004, P 102.***

Práticas e articulações musicais trazem a voz e a corporeidade negra de forma atemporal, sinalizando uma cosmologia africana no que há em suas ações, gestuais e agenciais, enquanto tecnologia e continuidade em outro tempo, outra abordagem. Contemplando e sentindo o todo como unidade, melhor dizendo comunidade, como ser integral, sendo regimes de oralidade sua grande ferramenta, povos africanos mantêm a "tradição viva", acompanhando reflexões de Hamphâté-Bâ.

A ideia de continuidade citada acima, também pode ser entendida como ressignificações do fazer negro no Brasil, pois suas produções, suas manifestações e práticas estão presentes e são indissociáveis do fazer negro em suas mais variadas experiências.

*Entalhando "a herança do ouvido", recebida de antepassados via enunciados, cadências, rimas, danças, ritos, artistas africanos trabalharam seus materiais esculpidos em acidentada topografia, cavando recôncavos de memórias que, à semelhança de refrãos de cantoria e literatura oral, sustentam a continuidade da narrativa ou abrem deixas para improvisações atualizadoras de tradições. **Antonacci, Memórias ancoradas em corpos negros, 2014, 2ª edição, p.139.***

A compreensão do movimento e prática corpórea revestida de regime de oralidade, ganhou relevância ao ser relativizada e instrumentalizada na análise de entrevistas acadêmicas realizadas com artistas atuantes da cena musical afro diaspórica, tais como: Fabiana Cozza, Gilberto Gil, Melvin Santhanna, Nei Lopes, Rosa Couto e Salloma Salomão. Nessas audições foi possível observar paralelos e continuidades em suas produções musicais, indicando similaridades, como havendo uma episteme, onde a contribuição individual também é comunitária, seja no que se apresenta, ou como agência de reinvenções, que pode atingir e gerar identidade/representatividade.

As questões apresentadas nas entrevistas realizadas com estes artistas, agenciadores de saberes acima citados, foram projetadas, refletidas e elaboradas com intenção de buscar compreender o processo criativo do artista afro diaspórico brasileiro que, com sua arte, comunga, divide, anuncia e por meio dela situa-se no mundo.

Sendo assim, algumas questões foram elaboradas e apresentadas aos entrevistados, sem obedecer a uma ordem engessada de questões. Aliás, em todas as entrevistas realizadas até o presente momento, foi adotado o método entrevista baseada na disposição de fala do entrevistado, e aí sim, de acordo com seus falares, foram introduzidas questões.

Então, em meio conversas surgidas ou estimuladas por questões que elaboram essa pesquisa, em meio a livres reflexões, retomadas do repertório e suas bagagens artísticas, questões outras surgiram, pois, o intuito de compreender essa episteme, esse processo criativo, advém de como os mesmos fazem-se presentes em suas respectivas obras. Foi o princípio norteador para o uso das audições orais como metodologia.

Desde que focamos expressões de grupos e povos africanos, constituídos em matrizes de culturas orais, questões de corpo plasmado em ritmos, imaginários e inscrições culturais, tornaram-se emergentes. Como o modo de contar não vem separado dos conteúdos transmitidos, práticas de culturas orais são inseparáveis do corpo que narra e dos que escutam, em diálogos de performances que propagam diferentes ritmos, pausas e gestos nas narrativas.

Já em sua fala na entrevista, Fabiana Cozza, ao pensar sua trajetória, sua bagagem cultural relacionada com as vivências, encontros de família e a presença da música no seu seio familiar, aborda e discorre sobre o Samba e seus rituais tradicionais:

*Desde criança fui educada na roda de samba, onde aprendi a circularidade, o gestual, o corpo, o instrumento como parte do processo, não como objeto, mas sim parte mesmo, um elemento do corpo. **Fabiana Cozza, entrevista cedida em 03/12/2021.***

A celebração musical está para além do ato, está num processo de concepção que abarca a vida comunitária, associada ao todo, em tempo de encantamento cósmico, onde os seres vivos estão juntos a essa circularidade natural abarcando mundos, vegetal, animal, mineral, em ares ambientais.

Nesse universo, o instrumento compõe e prolonga o corpo, sendo arte e cosmovisão indissociáveis como em África, pois está num outro lugar de fazer musical, sinalizando práticas de intercâmbio e certas formas de estabelecer relações com a vida em outros tempos espaços.

Desde que focamos expressões de grupos e povos africanos, constituídos em matrizes de culturas orais, questões de corpo plasmado em ritmos, imaginários e inscrições culturais, tornaram-se emergentes. Como o modo de contar não vem separado dos conteúdos transmitidos, práticas de culturas orais são inseparáveis do corpo que narra e dos que escutam, em diálogo de performances que propagam diferentes ritmos e gestos nas narrativas.

Antonacci, Memórias ancoradas em corpos negros, 2016. P.141.

O contar histórias para conservação da palavra e da sabedoria, está na transferência de saberes, como um bastão da casa da palavra, como uma escola cósmica comunitária de matriz africana, onde não se domina a palavra, mas se é atravessado por ela, em um aprender com o avô e com a criança.

Em meio às tranças musicais afro-brasileiras, suas disposições e ressignificações, Melvin Santhanna, em entrevista concedida, comentou

Nossa música é sempre continuação, não há uma divisão propriamente dita na nossa música, pois o que há no Rap de hoje está na embolada também, o funk paulista é mesma base, mas é maculelê também. Aliás, a rebeldia continua em todos os nossos seguimentos(...) **Melvin Santhanna, entrevista cedida em 19/08/2021.**

A diferenciação da produção em suas concepções, evidencia o real distanciamento entre o modo de produzir ocidentalizado e o cultivar afro diaspórico, pois assimilando um letramento de “reexistência”, permeado por modos e costumes ocidentais, mesmo em reinvenções, reelaborações e redefinições dos descendentes

dáfrica, se possível, torna-se perceptível um refazer em outro lugar. E nesse ponto difere do que se amplia na cosmovisão africana, há o que permanece e o que muda.

Já na prática colonial, o que observamos é que, permanece ou muda, sendo a questão da semântica o ponto chave para visualizar as disparidades, dado que se, por um lado a tradição está sempre na prática da reinvenção, no recorte afro diaspórico, por outro, diante a ação ocidental se vê um recorte de exclusão, em assimilação pelo novo.

*Eu fui percebendo existia um algo a mais nas nossas músicas pretas, não sabia direito quando adolescente, mais não era coisa só de disposição rítmica e tal, eu sentia que tinha um lance familiar no pagode, que estava no axé e quando comecei a ouvir rap com meu irmão estava lá também. Então o cara que escuta samba, mesmo não sendo a tribo dele, é super possível ele encontrar semelhanças no rap, seja por representar a gente de quebrada, mas por tocar num mesmo lugar de profundidade. **Rosa Couto, entrevista cedida em 07/06/2021.***

Além dessa diferenciação, Rosa Couto aborda a também dita rebeldia, apontando não só identidade, pertencimento, mas remetendo a arte nesse recorte, como transmissão da família em todos os aspectos, pois na matriz de pertencimento oral, o contador é o mesmo quem narra, canta, sendo revolucionário e mediador de conflito.

Parafraseando o filósofo Hampâté-Bá, no provérbio: "As pessoas da pessoa são inúmeras na pessoa", nossa hipótese de ligação dos povos diaspóricos à sua terra mãe África, compreende o continente africano como um aporte não só à musicalidade e suas artes plásticas, como também à oralidade de seus povos, em suas obras literárias, sendo essas de grande impacto aos interessados na dialógica atlântica.

Além de acessarmos uma África não romantizada, nem exótica e muito menos desprovida de tradições culturais, deparamo-nos com questões de redes complexas em seus laços de afinidades, suas culturas, concepções cíclicas de tempo e seu sistema de valores extra ocidentais, tal seus descendentes no outro lado do Atlântico, como no Caribe e Brasil.

Portanto, a presente pesquisa visa apresentar e esmiuçar o processo de criação artística, privilegiando sua produção musical. Sendo essa produção alicerçada

e ancorada nos rios férteis da poesia e seus afluentes, abundantes de referências parentais em documentos escritos, audiovisuais e orais, que atribuem cores, cheiros, valores a criação de versos sinuosos, temperados com elementos inerentes a contextos da música negra, seja Atlântica ou africana, onde diversas leituras da polissêmica mandinga entram em cena.

O fato de ter origem africana muito nitidamente perceptível, ser total, isso obrigatoriamente implicou num envolvimento natural do artista que eu me tornei. Do comunicador que eu me tornei, com os aspectos dessa originalidade.

*Ficou irrecusável na minha vida considerar a originalidade da minha pessoa, da minha formação, da minha personalidade, do meu talento, do meu modo de ser. Dos meus modos expressivos, ficou impossível desassociar tudo isso dá origem africana. **Gilberto Gil, entrevista cedida em 06/07/2021.***

Há no produzir sensível, na intenção, na busca de se expressar, de transplantar a subjetividade do artista, um compor na perspectiva do indivíduo, suas aspirações e um traçado que o representa, sendo uma assinatura do seu processo criativo.

No entanto, mesmo sendo o artista enquanto indivíduo, vivendo sob as disposições do cultivo diaspórico, no exercício de sua arte, representando o seu recorte temporal artístico, mesmo com suas abordagens selecionadas e um repertório próprio, ainda sim, mesmo sem ter domínio dessa veia artística africana, sendo um recurso direto ou indireto, faz-se presente nesta produção transtemporal e transterritorial de matriz africana.

*Então eu sou um artista cuja referência afro-brasileira, afro diaspórica em todos os encantos que eu tive com as músicas originárias dos seguimentos negros da diáspora afro-cubana, da diáspora afro norte americana, da diáspora afro europeia, enfim, os negros pelo mundo, e eu sou um deles. É inegável isso, é irrecusável nossa negritude, nossa pretitude, é um dado essencial na nossa formação. **Gilberto Gil, entrevista cedida em 06/07/2021.***

A subjetividade da música negra é dissidente, é um traço além da estética social, embora o artista esteja, muitas das vezes, entre a inspiração versus sobrevivência, é o uso da sua prática como memória que subjaz preservação de regimes de oralidade de todo seu universo.

Essa subjetividade traz, em suas práticas, um recorte, uma representação de uma relevante parcela social, como que um conjunto da sociedade fundante e de seus arcabouços tradicionais, haja visto as produções da literatura de cordel, onde também emerge toda uma cosmovisão; um sentir, viver e pensar, onde há corpo, cultura, arte, natureza e trama radical.

É a poesia popular sofrendo investidas da razão iluminista, é a escrita tentando deter a oralidade, é a xilogravura no campo de embates com as imagens audiovisuais da literatura de folhetos. E, mesmo em faces destas disputas e representações hegemônicas, o que sempre esteve presente é como se reveste, se reinventa e se reposiciona essa arte insurgente, que reverte toda adversidade em profunda destreza em seu labor artístico.

Nas poéticas orais, a linguagem é flecha, é compreensão de composições da trama, de disposições na jornada, na dança teatral, na abertura que não se fecha nas palavras, supõe outros letramentos, como apreender via provérbios africanos. Há muito além no entendimento de provérbios, há camadas de iniciação em vivência comunitária para sua compreensão, contendo dimensão lúdica voltada para sentidos sensoriais.

Ser iniciado por essa veia, essa linguagem, está no lugar sanguíneo, transmutativo da palavra, está em contato e conectado com multi-linguagens, respeitando e aprendendo em perspectivas milenares, encontra-se no entre-lugares, perspectiva trazida por Homi Bhabha, para pensar *O local da cultura*, em fins do século XX.

Capítulo III - PROCESSO CRIACIONAL: RAZÃO SENSORIAL.

O canto negro que atravessou o Atlântico e comporta em si sentimentalidades ímpares, carrega múltiplas facetas e proposições, destacando enlaces de fruição, dada sua representação e energia vibrante, provocando verdadeiros espasmos e cativando cada vez mais admiradores de sua arte em escala global.

Essa arte que pulsa, sendo corpo em interação completa, reveste-se de razão sensível, canal de comunicação, onde o cantar negro representa e se faz ouvir, em razão prática, adversa em sua composição, por ser oposição a razão racional, onde o sentido das coisas está sempre no campo das ideias, sim, ela advém de razão sensorial, balizada por arte africana, em contexto de razão prática e por assim ser, o mundo para os viventes desta razão dos sentidos, torna-se, ao mesmo tempo que advém espaços de fruição.

Essa pretensa razão fundamentada por Paul Gilroy (2002), e que se torna proeminente em processos criativos de artistas afro diaspóricos, advém justamente de experiências vividas, de interações, de mensagens e de transcendência, mais que de contemplação e nota musical mais perfeita na razão cartesiana. Ela é comunicação que transmite com o corpo, sendo muita das vezes, vista ou tida como uma afronta às sociedades vigentes, pois apresenta e representa um corpo desobediente, dispare e alheia ao universo ocidental.

Com o intuito de melhor situar e contextualizar esta arte, sua produção e processo criativo artístico afro diaspórico, foram selecionadas obras pontuais de artistas musicais afro-brasileiros, tais como: Gilberto Gil, no álbum *Refavela*, de 1977, Emicida, no álbum *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, de 2013, e Fabiana Cozza, em *O samba é meu dom*, de 2004, que representam, com suas carreiras, gerações e públicos similares e, em certas, feitas com distinções, anunciando um público diverso e convergente ao mesmo tempo.

A produção de um disco musical não é tarefa das mais fáceis e simples de se concretizar, desde a fase de criação de composições, escolha de repertório, melodias e harmonia para as canções, ensaios musicais, gravações, sessões de fotos para o encarte, dispensando muita energia e tempo de dedicação.

Em nosso objetivo de análise, as temporalidades vividas na produção artística musical, em aspectos como composição da capa do disco; sua estética e representações, composições e trechos de música, com suas referências e contextos, além de bases rítmicas, indicam referências e contribuições africanas²⁵, sendo pontos centrais para se compreender e visualizar identificação cultural e sociabilidades, sendo esses possíveis indicativos práticos de razão sensorial.

Os músicos, com a letra e a música, tentam atingir as sensações vividas por esse público específico. Buscam uma legitimidade social para música que se faz pela experiência sensível da escuta e pela construção de narrativas textuais que levam a compartilhar sentimentos comuns entre o músico e o ouvinte. Azevedo. No ritmo do rap: oralidade e sociabilidade dos rappers, 2005, p. 374.

Compreender o processo criativo do artista em seu momento histórico, sua arte em diálogo constante com dinâmicas grupais, além de recursos e instrumentos dispostos para sua prática criativa, é em si imenso desafio que busca fomentar e elucidar compreensões acerca da razão sensorial, necessário de ser percorrido e essencial para os fins desse projeto de pesquisa.

Se há uma ideia de movimento, que aparece nas narrações dos artistas, ela se refere a um processo de identificação cultural que se torna visível nas vestimentas, gingas do andar, oralidade, cumprimento, olhar, pelas pinturas, murais na cidade, danças, encartes de discos e canções. Azevedo. No ritmo do rap: oralidade e sociabilidade dos rappers, 2005, p. 369.

²⁵ Gerhard Kubik. Extensions of African cultures in Brazil.

3.1 Razão vivida

A diversidade musical brasileira é motivo de celebração e admiração em diversos cantos do mundo, sua multiplicidade de padrões estéticos, sua rica cultura híbrida nos revela uma brasilidade cultural múltipla, indicando diversas influências e contribuições. Sendo a produção afro-brasileira, com suas concepções melódicas, mais que habilidade musical, em diversos seguimentos, principalmente na música popular, constitui um dos alicerces da música brasileira.

São diversos os seguimentos musicais introduzidos pelos negros na música brasileira, e suas contribuições são tão plurais quanto os diversos grupos étnicos africanos que aqui chegaram, na travessia do Atlântico Negro²⁶, habitando diversas regiões do território brasileiro e acompanhando seus processos migratórios de acordo com os contextos demográficos, econômicos e sociais vigentes.

A autenticidade musical de influência africana pode ser atestada em expressões e estilos rítmicos presentes em seus viventes, em suas produções e propagações, em cantos de trabalhos, festejos, encontros dançantes, religiosidades de matriz africana ou sincrética, como em reisados, congadas, moçambiques, folias, entre outros.

A continuidade e mutação, enunciada por Kazadi wa Mukuna, (2006)²⁷, presente na produção artística afro-brasileira, sinaliza não só adaptações e invenções decorrentes de sobrevivências de africanos e afrodescendentes, durante e pós escravização na sociedade brasileira, mas também indica a perpetuação de memória ancestral, em sua musicalidade como força vital.

As obras selecionadas para análise nessa pesquisa, dadas as contribuições e práticas implementadas por artistas e viventes nas comunidades afro-brasileiras em suas mais diversas manifestações, surgem justamente, enquanto e como continuidade e mutação, sendo ao mesmo tempo reinvenção e criação, em curso de tecnologia afrofuturista.

²⁶ Paul Gilroy, *O Atlântico Negro*, 2012.

²⁷ Kazadi wa Mukuna, *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 2006.

No ano de 1977, em plena efervescência cultural no mundo com a propagação da contracultura, a Guerra Fria e a ditadura civil militar no Brasil, o cantor e ativista afro-brasileiro Gilberto Gil, lançou o conceituado álbum, *Refavela*²⁸, que mescla influências musicais diversas, tais como: samba, afoxé, ijexá, maracatu, *afro Beat*, *reggae*, *funk*, entre outros.

Essa obra foi e é visitada por apreciadores, pesquisadores musicais entre outros até os dias atuais, devido a sua significativa riqueza musical, sua relevante interpretação e o retrato esculpido musicalmente de parcela significativa da população brasileira, a afro-brasileira.

Desde a visão da capa do disco, onde é apresentado o artista de maneira altiva, com indumentarias em alusão a sua descendência africana, sabemos que estamos diante não de uma obra artística e musical pura e simplesmente, mas de um trabalho artístico rico em significados e mensagens, diretas e indiretas, atendendo a expectativas não só da indústria do mercado fonográfico da época, como também ao seu público, plural e diverso, dotado de diferentes camadas de saberes e repertórios.

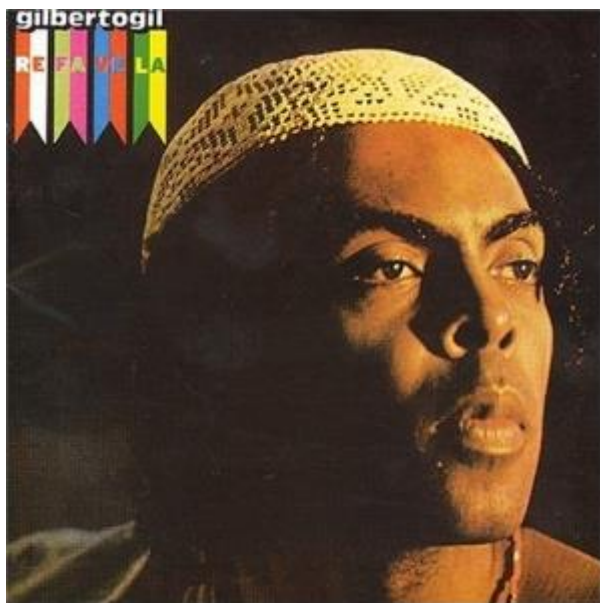
Nossas origens africanas, e aí vai todo o sangue, suor e lágrimas que tiveram de ser derramadas por causa da escravidão, todos os júbilos em que fomos agraciados, nós, todas as nossas gerações anteriores, por fazerem parte desse modo amplo, abrangente de cantar, de dizer, de expressar, de ver, todas essas coisas que vieram através de nossos povos africanos, as interações que esses modos africanos tiveram que ter aqui no Brasil, como os indígenas, brancos europeus, os orientais e etc.

Dessa formação, dessa amalgama, desse híbrido, extraordinário híbrido que é o Brasil.

Tudo isso Biko, era impossível, já na origem do meu trabalho e através do decorrer dele, era impossível não estar necessariamente colocado essa questão, como questão primordial do nosso desejo, nosso anseio e nosso modo próprio de expressa.

Gilberto Gil, entrevista cedida em 06/07/2021.

²⁸ Gilberto Gil – álbum: *Refavela*, 1977, Gravadora Warner Music Brasil.



Em *Refavela*, o artista revela uma produção de musicalidade afro diaspórica, apresentando um vasto e rico caldeirão musical, onde seguimentos musicais de diversas diásporas africanas, como o *funk* e o *soul* norte americano, o *reggae* jamaicano, diversas vertentes da música afro-brasileira e, por fim, o encontro com a música africana contemporânea, o *afro beat*.

Logo na primeira canção *Refavela*, título também do álbum, Gil apresenta em sua música um convite musical, que versa sobre desejos, anseios e necessidades de um público específico, em meio a precarização de sua condição social, política e econômica, enquanto apresenta e representa sua rica cultura.

Refavela a canção, é a síntese contextualizada afro diaspórica de uma época em tempo e espaço, é retrato em seus mais variados ângulos de seus viventes, é reposicionamento frente uma sociedade capitalista, enrijecida pelo regime militar e seus meios de produção, revelando corpo rebelde com o movimento *Black Rio*, sendo utópico no desejo de alma do artista e contradição entre o belo e a miséria, mas apontando caminhos outros, há saberes e segredos ancestrais, em relação com o visível e o invisível.

*A refavela revela aquela
Que desce o morro e vem transar
O ambiente efervescente
De uma cidade a cintilar
A refavela revela o salto
Que o preto pobre tenta dar*

Quando se arranca do seu barraco
 Prum bloco do BNH
 A refavela, a refavela, ó
 Como é tão bela, como é tão bela, ó
 A refavela revela a escola
 De samba paradoxo
 Brasileirinho pelo sotaque
 Mas de língua internacional
 A refavela revela o passo
 Com que caminha a geração
 Do black jovem, do black Rio
 Da nova dança no salão
 Iaiá, kiriê
 Kiriê, iaiá
 Iaiá, kiriê
 Kiriê, iaiá
 Iaiá, kiriê
 Kiriê, iaiá
 Iaiá, kiriê
 Kiriê, iaiá
 A refavela revela o choque
 Entre a favela-inferno e o céu
 Baby-blue-rock sobre a cabeça
 De um povo-chocolate-e-mel
 A refavela revela o sonho
 De minha alma, meu coração
 De minha gente, minha semente
 Preta Maria, Zé, João
 A refavela, a refavela, ó
 Como é tão bela, como é tão bela, ó
 A refavela alegoria
 Elegia, alegria e dor
 Rico brinquedo de samba-enredo
 Sobre medo, segredo e amor
 A refavela batuque puro
 De samba duro de marfim
 Marfim da costa de uma Nigéria
 Miséria, roupa de cetim.
Canção: Refavela, 1977, Gilberto Gil.

Nessa e em outras canções do disco, há a presença de multi-linguagens, indicando correlação entre vertentes musicais dispostas. Se por um lado, no campo harmônico e melódico, se nota a influência do método ocidental; com sua métrica, seu compasso e partitura, no campo rítmico atesta a pujança da musicalidade afro, com sua episteme cosmológica e temporalidades, seja na presença e execução de instrumentos, bem como na proposição de sua execução, que é corpo inteiro.

Na minha produção, tenho uma boa porção de africanidade, sobretudo nas letras, naquela parte do repertório em que abordo religiosidade, tradições e história africana, na origem e na diáspora... existem diversas formas nas artes de matriz africana da diáspora, na música, na pintura, na escultura etc.

*Mas não conheço uma episteme, um paradigma geral que oriente estruturação dessas artes. O que eu entendo, é que nosso trabalho de criação deve, aí sim, respeitar e lutar por esta nossa história cultural, direcionando a nossa criação no caminho do reconhecimento do valor inestimável deste patrimônio e de seus criadores. **Nei Lopes, entrevista cedida em 01/12/2021.***

Durante o prosseguimento da produção musical do disco, as representações, idealizações, bem como alusões às religiões de matriz africana, revelam não só o ideal de ancestralidade do artista, mas um pan-africanismo, uma arte africana mutante, afinal arte africana é plural e contínua.

Há requintes sonoros em alusão às modalidades rítmicas de matriz africana e diaspórica nas canções: Ilê Ayê, Babá Alapalá, Balafon e Patuscada de Gandhi, atestando a musicalidade e contribuições africanas, colocando em prática ritmos cruzados, com suas pausas e saltos intervalares, classificado por Gehard Kubik (2010) como polirritmia ou *time line*²⁹ africanos.

*Nesse caso, musicalidade é mais que habilidade musical: é um conceito que permite vislumbrar o fazer musical e sua implicações com visões de mundo, com práticas sociais e religiosas, como aspectos fundamentais da vida, como possibilidade de manutenção construção e ressignificação de sinais que denotam pertencimento. **Salloma Salomão**³⁰. **Memórias sonoras da noite, 2002, p.465.***

No que diz respeito a faixas musicais de reflexões e contextos não tão diretos e explícitos, duas canções ganham notoriedade e chamam bastante atenção, por apresentar aspectos da vida, do cotidiano complexo do Brasil naquele período e muitos outros, conseguindo com maestria, abordar pontos chave de problemas, como também conversar com aqueles que estariam na posteridade, praticando de maneira relevante tecnologias afrofuturistas.

Gilberto Gil, na canção “*Sandra*”, apresenta um olhar de camadas para o momento vivido, num enunciar cativante e impregnante em seus acordes, diz sobre mulheres, em sua maioria de nome Maria, em um momento específico de sua vida, o

²⁹ Estudo sobre elementos cognitivos da música africana sistematizados por Gehard Kubik.

³⁰ Memórias sonoras da noite: vestígios de musicalidades africanas no Brasil nas iconografias do século XIX. 2002. Projeto História. Editora Educ – PUC SP.

período em que ficou internado em um hospício antes de seu exílio, na ditadura civil-militar brasileira.

É um artista negro, tido com problemas psiquiátricos, por ter isso internado, narrando sua condição e propagando seu canto revolucionário de maneira camuflada e sutil, homenageando moças que o acolheram, que também simbolizam uma razão simbólica, diz sobre amor, fertilidade e energia vital. Expressa citando a torre como uma conexão com o mundo inteiro, como base, uma fonte permanente de alimento com seus seios fartos de saber, uma mulher, fértil como a mãe África.

*Azul, porque azul é cor, e cor é feminina
Eu sou tão inseguro porque o muro é muito alto
E pra dar o salto (e pra dar o salto)*

*Me amarro na torre no alto da montanha
Amarração na torre, dá pra ir pro mundo inteiro
E onde quer que eu vá no mundo, vejo a minha torre
É só balançar (é só balançar)
Que a corda me leva de volta pra ela, oh, Sandra
Canção **Sandra. Gilberto Gil, Refavela, 1977.***

Em “Era nova”, a reflexão é pensar o novo, o futuro e os fazeres humanos, apresentando uma crítica severa ao modelo capitalista ocidental, quando canta sobre uma geração humana ser superior a outra, onde um viés de continuação é tido como algo negativo para espécie humana, e sim a superação e distinção de produções e contribuições.

O eterno é citado por Gil na canção, representa um outro letramento, diferente da razão do pensar como força suprema, e por assim ser, mesmo o tempo cronológico, do relógio, que segue sempre em frente, também está ligado aos fazeres e produções anteriores, significando um eterno elo de conexão.

*A verdade sempre está na hora
Embora você pense que não é
Como seu cabelo cresce agora
Sem que você possa perceber
Os cabelos da eternidade
São mais longos que os tempos de agora
São mais longos que os tempos de outrora
São mais longos que os tempos da era nova
Canção **Era nova. Gilberto Gil, Refavela, 1977.***

O disco *Refavela*, lançado em 1977, ou seja, há mais de 40 anos, com sua contribuição e importância, constituiu antena e raiz, em sua estética plural, com elementos e linguagens múltiplas, tanto nos apresentando temas e compreensões de um período histórico, como também dialogando, dado sua representatividade e temporalidade, com obras artísticas musicais afro-brasileiras e afro diaspóricas do século XXI, como é o caso das obras e artistas músicos - Emicida, no álbum: *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, 2013, e Fabiana Cozza, no álbum: *O samba é meu dom*, 2014.

Mesmo essas obras musicais estando em outros contextos históricos, separadas por divisões como gênero musicais, disposições técnicas e recursos tecnológicos outros, além de dinâmica mercadológica totalmente distinta, outro momento político e econômico, é possível, ainda sim, estabelecer um diálogo salutar entre as mesmas, pois continuamos a lidar com uma razão sensorial, sendo essa a prática vivida em filosofias negras, as ditas filosofias do baixo ventre, que persistem e teimam em resistir aos mecanismos de dominação.

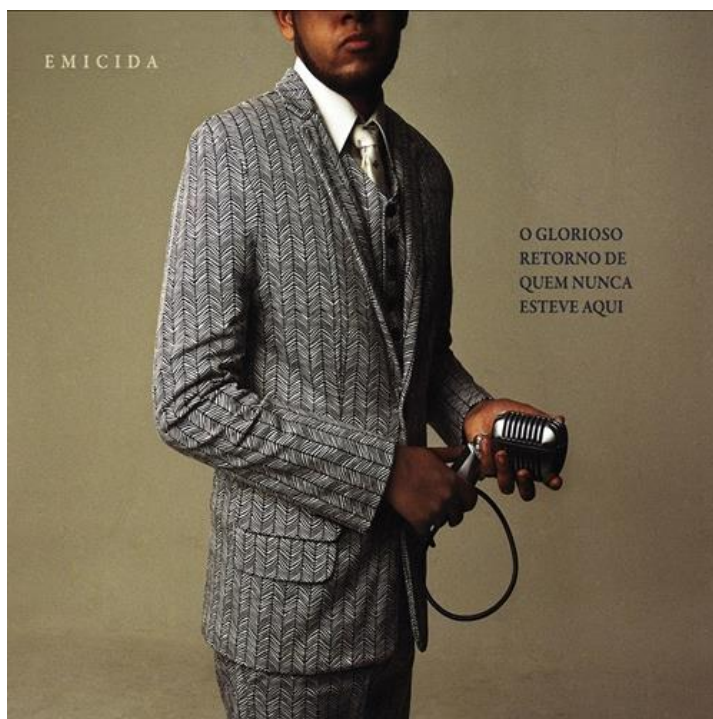
As ditas obras musicais, de Fabiana Cozza e Emicida, estão inseridas em um contexto de profunda mudança na sociedade mundial, crises de proporções mundiais, como ambientais, econômicas e sociais, bem como a ascensão e declínio dos partidos políticos de esquerda, principalmente na América Latina, sendo elementos presentes na vida cotidiana, demandando articulações e reinvenções por parte de artistas afro-brasileiros.

Ambos os artistas, nascidos na capital paulistana, Emicida (1985), Fabiana Cozza, (1976), fazem parte de uma nova geração musical em seus respectivos seguimentos, o *rap* e o samba. Abordam em suas canções e interpretações temas do cotidiano urbano, transitando entre críticas as mazelas sociais, tais como questões raciais e de gênero, como também, apresentam com sua musicalidade, autoafirmação, orgulho e sonhos, constituintes uma arte africana presente, comunitária, global, local e utópica.

Uma ideia sugestiva de como olhar o singular está no caminho escolhido por jovens negros e pobres, que encontraram e encontram na música a possibilidade de dar sentido a existência cotidiana. Azevedo, No ritmo do rap: oralidade e sociabilidade dos rappers, 2000, p.369.

Nessas obras, assim como em *Refavela*, as capas dos discos e seus encartes, trazem um aglomerado de alusões, havendo uma nítida e emblemática ação identitária em ambas as capas, apresentando formas de afirmação estética pelas vestes e adereços, mas também religiosidade, como é o caso de *O samba é meu dom*.

As caracterizações os panos de fundo, a busca em dar altivez as suas representações, chamam a atenção e são mensagens diretas, que denotam territorialidade e noção identitária, afirmando e declarando posicionamentos, alinhados e dialogando diretamente com obras representativas de artistas contemporâneos, além de dar continuidade pratica a obras emblemáticas como *Refavela*.



Álbum: *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, 2013. Emicida.



Álbum: *O samba é meu dom*, Fabiana Cozza, 2004.

Em suas canções, além de revestirem suas musicalidades de representações básicas de seus seguimentos musicais, afirmando e fomentando o lugar de sua arte, esses artistas propõem conversas rítmicas com outras variantes da arte afro-brasileira e afro diaspórica, sinalizando diálogo e identificação, alinhados em termos de propagar uma arte comunitária.

Por sua vez, é no, e por meio do samba, que Fabiana Cozza pratica sua narrativa de afirmação, sendo nela que a entoação musical propõe a libertação das tensões e o exalar de alegrias, pois o samba é parte fundamental no que diz o sentido das culturas africanas, pois é suporte de oralidade, é sentinela, é mediadora da mensagem ancestral.

A tradição dos cantores denominados Domas é amplamente difundida na África central. Essa prática tem raízes fincadas em tempos imemoriais. São eles próprios os perpetuadores da memória ancestral, na medida em que, por meio da música, difundem fatos, personagens, elementos musicais e linguísticos que encontram na musicalidade o suporte principal.
Salloma Salomão. Memórias sonoras da noite. 2002, p. 467.

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocução-

chave, isto é a tradição oral. Jan Vansina. A tradição oral e suas metodologias, 1982, p. 157.

A palavra nas obras musicais aqui descritas, advém palavra em profundidade artística de viés africano e afro diaspórico, ou seja, a palavra enquanto corpo inteiro, constrói o imaginário coletivo sensorialmente, amplo e profundo, oposição a palavra racional ocidental, constituindo “tradição viva”, proferida por Hampâté BÂ. Está comprometido por ela. Ele é palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é.

Logo de início, na primeira faixa do disco, com a canção: O samba é meu dom, título do disco, a artista sintetiza muito de sua proposta na compilação desta obra, traz a razão sensível como elemento norteador, apresenta sua proposição no compasso do coração, interpretando a canção, dando voz e reinterpretando a obra de Wilson das Neves e Paulo Cesar Pinheiro.

É emblemático notar que por meio da canção, a artista, tanto homenageia esses e outros baluartes do samba, fazendo uso da rica poesia contida na canção, como também faz uso da mesma para contar sua própria história na arte e no samba, valorizando os fundamentos da arte e indicando reverência aos mais velhos.

Minha relação com a música, foi desde sempre. Eu brinco que a música já era alimento na minha mamadeira. E essa relação com a música, vem muito da influência do meu pai, seus discos, aquele ambiente musical.

Da parte paterna as pessoas são muito musicais, e meu pai era compositor, frequentava quadra de escola de samba. Minha mãe era professora de ensino infantil, também formada na PUC, também frequentava a quadra da escola de samba: Camisa Verde e Branco, escola de samba aqui de São Paulo.

... Meu pai gostava muito de música, então cresci ouvindo muita música vindo ali da vitrola dele. Ele tinha uma queda muito forte pelas cantoras norte americanas e por muitos instrumentistas de jazz, o Duke Welington, John Pass, Sinatra, o grande pianista Ray Charles... enfim, era isso que tocava na minha casa.

*Fora os sambistas, de Nelson Cavaquinho á Almir Guineto, passando por Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, Clara Nunes, Beth Carvalho, Alcione, muito Maria Betânia, Simone ... todas essas grandes cantoras, passaram pela vitrola lá de casa. **Fabiana Cozza. Trechos da entrevista realizada em 09/09/2021.***

Encontra-se na canção, diversas vertentes musicais presentes no samba, suas várias ramificações, sinalizando sua diversidade, como também seus contextos, seus

trânsitos, quando apresenta a profissionalização do samba, e sua afirmação no meio urbano, sendo o samba, arte e sustento, do corpo e da alma, sendo o samba, vida.

*O samba é meu dom
Aprendi bater samba ao compasso do meu coração
De quadra, de enredo, de roda, na palma da mão
De breque, de partido alto, e o samba canção*

*O samba é meu dom
Aprendi dança samba vendo samba de pé no chão
No império serrano, a escola da minha paixão
No terreiro, na rua, no bar, gafieira e salão.
O samba é meu dom
Aprendi cantar samba com quem dele fez profissão
Mário Reis, Vassourinha, Ataulfo, Ismael, Jamelão
Com Roberto Silva, Sinhô, Donga, Ciro e João Gilberto*

*O samba é meu dom
É no samba que eu vivo, do samba ganho o meu pão
E é num samba que eu quero morrer de baquetas na mão
Pois quem é de samba meu nome não esquece mais não.
Trecho da canção **O samba é meu dom.***

Composição: Wilson da Neves e Paulo Cesar Pinheiro. Intérprete: Fabiana Cozza. 2004.

O samba, na canção, A morte de Chico Preto, do compositor paulistano Geraldo Filme, apresenta uma vida no sertão, de contexto rural, retratando viver comunitário rural, cujo personagem central da trama é Chico Preto, conhecido e amigo de todos no vilarejo, padrinho de todas as crianças. Relata aspectos sociais e raciais ao apontar a continuidade da família de Chico Preto após sua morte, a “sorte” já projetada em sua filha, sendo “destino” e “promessa” para casar-se com o filho do patrão, por ser formosa.

É a oralidade que ensina por versos e cantos, remetendo tal qual aos provérbios africanos, fontes de saber que lecionam na prática dos viventes em todos os ciclos da vida, de acordo com a camada de conhecimento do receptor.

*Na morte de Chico Preto
Houve muita tristeza no arraial
Ele era compadre de todos
Não havia criança pagã no lugar*

*Os grandes rezavam um incelença
A criança chamando o padrinho a chorar
Era mestre de benzedura
Curava quebranto, tosse e queimadura
Picada de cobra não soube curar*

*Vocês aqui nada sabem
Do que vai pelo sertão
Menina quando é bonita*

*É presente pro filho do patrão.
Trechos da canção **A morte de Chico Preto. Composição: Geraldo Filme**
Intérprete: Fabiana Cozza, 2004.*

E o mesmo ocorre na canção *Lavadeira*, ao contextualizar novamente a vida no sertão brasileiro, apresentando como saber a lenda do pássaro santo, indicando conto de sabedoria popular e religiosa, no sincrético, mas fomentando o respeito aos outros viventes da natureza, em equilíbrio com a vida.

Na canção, São Mateus, existe a clara presença da palavra como fomento ao letramento das culturas orais, pois é mensagem idealização, contação, anúncio, tal como cuidado, é a reprodução e o encontro entre o visível e o sensível, a música é sentinela ao apresentar saber que pode ser suporte de compreensão, semeando o bem viver para a posteridade, sendo assim artigo perigoso, de atenção e precaução aos olhos dos seus representantes.

*Teve samba no seu gurufim
Tamborim serviu de castiçal
Mal de quem tirou a vida assim
De um menino bom, rival*

*Teve rap no seu funeral
Sopa e licor de amendoim
Bem de quem não tem o seu rival
Num menino do Jardim Colonial*

*Alguém no céu, o Gil tá pra rodar
Há muito fel, não dá pra respirar
E essa prosa não para aqui.
Trechos da Canção **São Mateus. Composição: Rodrigo Campos/ Marcos Paiva. Intérprete: Fabiana Cozza, 2004.***

Conforme Esiaba Irobi, “Devemos ter em mente que toda tradição de representação ritual e cerimonial africana, com toda sua música, dança, linguagem de percussão, arquitetura, canções, espetáculos, configurações espaciais e máscaras, sempre foram fenomenologicamente transmitidas de geração pra geração... portanto, o discurso da fenomenologia nos oferece elementos suficientes para fazer uma comparação entre a compreensão europeia das capacidades somatogênicas do corpo humano e a episteme diaspórica deste mesmo fenômeno. **Esiaba Irobi, Revista projeto História, 2012, p. 275.**

É a vida urbana periférica, onde saberes são socializados e vividos, entre e por meio da cultura, como no samba, no *rap*, no rito de passagem, assombrado pela violência, onde famílias são dizimadas nas guerras de ruas, registradas e cantadas numa clara crítica social, um clamor pelo fim das violências e das mazelas de ordem social e racial.

A religiosidade revestida de saudação ancestral e entidades, aparece de forma vigorosa na canção, Valeu Clementina, abraçando a saudação ao mais velho, que ensinou e ensina, a representação rítmica dos adereços apresentados na capa e álbum do disco, com a imagem de uma mulher negra, orgulho, canto, corpo negro em completa integração sensorial.

*Nossa demora nasceu, Lorum, Lerê
Abastado de samba
O pescador, absorto de mim
Bate monjolo, até quid pro quo pra mim
Dia de ar de djamba*

*Se água é branca, se o baque é meu
Valeu, Clementina
Oxóssi, levanta que Logum nasceu
Adeus, vou cantar pra Oxalá.
Trecho da canção **Valeu Clementina.***

Composição: Leandro Medina. Intérprete: Fabiana Cozza, 2004.

O último canto, o último conto, a última escrita performática do álbum surge em grande estilo, na canção: “*Acima de tudo mulher*”, canção samba-enredo, enunciando uma contação, em oralidade louvando os fazeres dos povos tradicionais, indígenas e africanos, acima de tudo a sabedoria prática, da arte vivida.

Canção que musicalmente carimba e atesta seu berço artístico, que mostra as heranças culturais de Fabiana, contando com a participação da Escola de Samba *Camisa Verde e Branco*, de onde aprendeu os fundamentos de uma arte circular, comunitária e ancestral.

*Raiou o astro rei
Saber não sei
O que será o dia novo
É cedo ainda
Sonha a menina*

Com o pássaro de fogo”
 “Senhora do outro lado do oceano
 Foi prendada como dama
 O nome de soberana
 Eis, Catarina chama agora
 Ave Maria
 Ave Catarina que voltou
 Ave Maria
 Ave terra de São Salvador.
 Trecho da canção **Acima de tudo mulher.**
Composição: Ideval Anselmo. Intérprete: Fabiana Cozza, 2004.

Mais uma vez recorremos a Esiaba Irobi,

mais corpóreo, rabelaisiano, aberto e coletivo do que as tradições europeias, o carnaval possui uma dupla face modelar. Reforça tanto o espírito oculto, mais esotérico quanto a preocupações religiosas da cultura que produz e extravasa suas noções de identidade, comunidade, liminaridade e continuidade.
*Ao mesmo tempo, como no contexto africano, o carnaval revela e se rebela nas dimensões mais divertidas da psiché social, investindo ricamente no espetacular... Em todos esses empreendimentos, o corpo humano continua sendo o principal arbítrio de sinais e informação, além de ser o maior instrumento fenomenológico para este processo de historicização da completa subjetividade diaspórica africana. **Esiaba Irobi.³¹, O que eles trouxeram consigo: Carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora, p. 281.***

Pontos convergentes são notórios nas obras musicais de Fabiana e Emicida, em seus trabalhos em análise, há a busca de narrações engajadas, há escritas performáticas, há variadas mostras de interação artística, sinalizando raízes ancestrais.

Da capa e encarte do disco, das letras as inúmeras influências musicais, Emicida apresenta em seu álbum, não um trabalho conceito em seu suposto gênero musical, mas um verdadeiro disco afro diaspórico, evocando o samba com *rap* nas canções: “Crisântemo” e “Hino vira-lata”, traz o *rock*, inovando trabalho com o *funk* brasileiro, traz ritmos afro brasileiros como o maracatu e a capoeira, sua busca está muito além de uma estética, é linguagem ancestral presente, como que vindo ser o *griot* no Brasil contemporâneo.

*É o que eu digo e faço, não suponho, sou milionário do sonho
 É difícil para um menino brasileiro, sem consideração da sociedade
 Crescer um homem inteiro, muito mais do que metade*

³¹ Esiaba Irobi. O que eles trouxeram consigo: Carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora, Projeto História, 2012, EDUC.

*Fico olhando as ruas, as velas que me ligam meu futuro ao meu passado
E vejo bem como driblei o errado, até fazer taxista crer
Que posso ser mais digno do que em bandido branco becado
Falo querendo entender, canto para espalhar o saber
E fazer você perceber, que há sempre um mundo
Apesar de já começado, há sempre um mundo pra gente fazer
Um mundo não acabado, um mundo filho nosso
Um mundo com a nossa cara
O mundo que disponho agora foi criado por mim
Euzin, pobre curumim, rico, franzino e risonho
Sou milionário do sonho.
Trecho da canção, **Milionário do sonho, 2013. Emicida.***

*Mas fique esperto, porque sonho é planejamento, investimento, meta
Tem que ter pensamento, estratégica, tática
Eu digo que sou sonhador, mas sonhador na prática
To ligado que a vida bate, to ligado quanto ela dói
Mas com a palavra eu me ergo e permaneço, por que rua é nóiz
Portanto meu irmão, preste atenção no que vende o rádio, o jornal, a televisão
Você quer o vinho, eles encarecem a rolha, deixa de ser bolha
E abre o olho pra situação
A palavra é a escolha, a escolha é a palavra meu irmão
Se liga aqui, são palavras de um homem preto,
Samurai, brasileiro, cafuzo, versador
Com um tambor de ideais para disparar
Não são palavras de otário, já te falei, escreve aí no seu diário
Se eu sou dono do mundo, é por que do sonho que eu sou milionário
Falei, falei tudo.
Trecho da canção, **Canção: Unbuntu Fristaili. 2013. Emicida.***

A utopia da canção, Milionário do Sonho, contém razão sensorial, empreendida na busca da realização prática. A oralidade, a recitação, são alusão aos griots, assim como faz referências também a movimentos artísticos urbanos, muitas vezes periféricos, espalhados pelo Brasil a partir dos anos 2000 do século XXI, os saraus³², slam de poesia³³ e batalhas de rima³⁴.

O movimento hip hop é extremamente autônomo, ele tem dimensão nacional, em cada geografia que você observa no país, você vai ver jovens, negros,

³² O **sarau** é um evento cultural ou musical realizado geralmente em casas particulares e em espaços públicos onde as pessoas se encontram para se expressarem ou se manifestarem artisticamente. Envolve, portanto, Arte e Cultura, acontecimento este repleto de muita música, **poesias**, dança e leitura de livros.

³³ Slam de poesia é uma competição em que poetas leem ou recitam um trabalho original. Estas performances são, em seguida, julgadas por membros selecionados da plateia ou então por uma comissão de jurados.

³⁴ **Batalha de Rimas** é um tipo de rap improvisado que inclui vanglória, insultos e conteúdo de ostentação. ... Alguns MCs começaram principalmente em Raps de **batalha** e batalhando com outros MCs antes de começarem a fazer discos.

misturados, mestiços, brancos, falando de coisas muito similares. Quais são essas similares?

Falando da violência de Estado contra a juventude, falando da discriminação da mulher negra, falando de práticas discriminatórias na escola. E ao mesmo tempo construindo ferramentas de enfrentamento do racismo. Quais são essas ferramentas?

São pedagogias populares, extraescolares que ajudam a preservar as vidas dos jovens negros urbanos.

Com que? Misturando Hip Hop com capoeira, fazendo práticas de dança, mas não apenas práticas, teorizando sobre o corpo negro, sobre as danças negras urbanas.

O Hip Hop é movimento negro, eu entendo dessa forma.

Salloma Salomão. Entrevista cedida em 03/12/2021.

Falo querendo entender, canto para espalhar o saber e fazer você perceber. Que há sempre um mundo, apesar de começado, há sempre um mundo pra gente fazer.

*Canção **Milionário do sonho, 2013. Emicida.***

A utopia, tão presente e necessária para os povos orais, continua dando o ar de sua graça na canção “Levanta e anda”, pois o sonho, a utopia, são imensuráveis e necessários para driblar as mazelas do cotidiano.

O refrão que versa sobre seguir em frente, fazer valer sua passagem nesse plano austral, a realização do sonho, a representação e concretização que só pode ser sua, o levantar, como uma cura advinda pela fé, como um milagre, mesmo despedaçado pelas leis e modus operante do sistema capitalista, se diz “Levanta e anda”.

Quem costuma vir de onde eu sou, as vezes não tem motivo pra seguir.

Então levanta e anda, então levanta e anda, então levanta e anda.

Mas eu sei que vai, que o sonho te traz, coisas que te faz prosseguir.

*Canção **Levanta e anda. Emicida, 2013.***

Na canção, “Nóiz”, há de cara uma afronta aos padrões vigentes da língua portuguesa formal, a palavra cantada surge num português informal, como um dialeto, uma gíria, mas que, no entanto, indica muita autenticidade, pois versa sobre pertencimento, unidade e razão comunitária.

É nóiz por nóiz, e se não for assim não funciona

Eu já esquematizei tudo sozin, outra vez meu bando de neguin´ pra ruir o império duceis. No sapatinho, devagar, devagarin´. Ó só, num tira não, aí jão, onde é que tá meu din?

*Trechos da canção **Nóiz! Emicida, 2013.***

Há orgulho e consciência na canção, há a reivindicação da contribuição africana e afro diaspórica na formação da sociedade contemporânea, há a noção da arte como moeda de troca e por assim ser, se exige o valor financeiro que lhe é de direito, dada a sua arte, sua rica contribuição.

*Se é pelo valor, senhor, nóiz tem os nossos, mas do asfalto pra lá, negócios são negócios.
Minha palavra vale na rua, onde não existe contrato, o queijo é isca, pois eu vou lidar com vários ratos.
Me benze e traz arruda de guiné, que pra tirar essa zica, só pela fé.
Sou homem desde moleque, honro o que tenho no peito.
Minha mãe me deu caráter, meu caráter trouxe meu respeito.
Trecho da canção **Nóiz! Emicida, 2013.***

Sobre a musicalidade contida na canção, a mesma traz mistura de *sampler*, conversa entre o *rap* e o *rock*, como a reivindicar também o rock como seguimento musical de origem negra, praticando também a conversa artística africana, propagada por afro diaspóricos espalhados pelo mundo.

*Minha palavra não sou eu, minha palavra é a cidade.
Quem vê só um lado do mundo, só sabe uma parte da verdade.
Inventando o que somos, minha mão no jogo eu ponho, vivo do que componho.
Sou milionário do sonho.
Trecho da canção **Nóiz! Emicida, 2013.***

No final da canção, há uma recitação poética, em que o autor convida a artista Elisa Lucinda, e interpretam poesia autoral que trata do cotidiano periférico urbano, rodeado de racismos e preconceito. Diz também sobre o véu que separa as classes sociais, aponta a palavra, como passaporte para transitar e desmanchar o véu.

Já na faixa de título, “Crisântemo”, nome sugestivo, que tem na “flor branca”, muito utilizada em cerimônia de velório, servindo muitas vezes de composição dos arranjos contidos no caixão, o samba é o elemento escolhido para contracenar com o *rap*. O samba como arte possui várias representações e, dentre elas, há no samba o uso do mesmo como forma de espantar, afugentar a dor, o sofrimento, a tristeza, o lamento, tal qual existe no *jazz* e *soul* norte americano, seguimentos musicais de origem afro.

Nesse registro fonográfico, mostra-se a dor da perda de maneira muito dura, como que a reproduzir uma navalha super afiada cortando a carne humana. O pano

de fundo da canção é a perda do pai de maneira precoce, cortando e ruindo a base familiar, que a partir daí naufraga entre despejos de moradia, fome e dores d`alma.

Seria só uma voz solitária, apenas mais uma canção de dor, se o canto do artista não estivesse em um viés comunitário. Ao cantar suas dores, Emicida canta a dor de muitos filhos e famílias que cresceram sem a presença de um pai, e essa realidade atinge boa parte das famílias pretas urbanas do Brasil contemporâneo.

*Padeceu, desceu, como na seca flor.
E nóiz seguiu, seguiu, juntando o que restou.
Uns retratos, disco, foi morar de favor, bem quando vi que o mundo é sem calma.
Aconteceu, teceu como Deus desenhou.
No que surtiu, surgiu um peito sofredor.
Era rato, bicho, mofo, fedor.
Mais saudade, que é sentir fome com a alma.
Trecho da canção **Crisântemo, Emicida, 2013.***

E na parte final da música, a participação de dona Jacira, mãe do artista, a declamar um relato sobre o momento vivido na canção, sendo acompanhado com o samba ao fundo, como num compasso fúnebre, não só reafirma o proposto acima, mas simboliza o fazer de uma mulher preta, fazedora de arte, apresentando-se de maneira reluzente, brilhante, declamando a vida, falando sobre rito de passagem e o mensageiro do além, tão presente nas religiões de matriz africana.

Dona Jacira traz contornos finais dessa trama, como a representar a vida tal como ela é, as vezes num amargor, as vezes dura, e se vê no processo de continuar, como quem que já perdeu, e quem agora acolhe na hora da perda. As palavras por ela recitadas, representam o elo entre o que se vivi, o vivido e a relação ancestral, que cuida e ensina para que o laço que transcende continue.

*De repente alguém chama, Jacira, sou eu, o Luiz.
Pressenti, Miguel morreu, o que mais poderia ser?
Além do mais, meu coração já estava apertado.
Prevendo desgraça na festa do terreiro, a certa hora
O Êre subiu e quem desceu foi seu Sultão da mata
Me chamou e disse, vá, pegue os meninos e vá para casa
Disse, prepare o coração e seja forte, vá!
Levantei, abri a porta e a desgraça se confirmou
Uma briga, um tombo, seu Zé do doce socorreu
Seu Zé é a representação do estado no jardim Fontalis
Talvez ainda até hoje
Notícia pra dar, vaquinha pra enterrar, domingo
Justo eu, que me criei sem pai, perder o pai já é uma tragédia
Perde-lo na infância, é sentir saudade não do que viveu
Mas do que poderia ter vivido.
Trecho da canção **Crisântemo, Emicida, 2013.***

A compreensão de vida dentro de religiões da matriz africana é cíclica, então a morte é parte do processo e necessária, sendo a criança, nessa compreensão, surge como a representação do novo, da esperança, a continuidade, em leitura de vida que também se encontra presente no álbum de Emicida, na canção, “Sol de giz de cera”.

*Brinca no vento, eu vi que o mundo pode ser velho e novo ao mesmo tempo
Viro rei, pirata, samurai. Em resumo, rumo, papai.
Canção **Sol de giz de cera. Emicida, 2013.***

A relação do ser na razão dos sentidos, a sabedoria do ser que transita entre o real e o lúdico, é a criança, conectando o autor a outra canção do mesmo disco, na faixa, “Ubuntu Fristaili”, quando canta, “A África está nas crianças, e o mundo? O mundo está por fora”.

A criança surge como a leve sabedoria que eleva a alma, leva a dor e enche o peito de esperança, é a arte brincante, que conecta mundos e promove integrações com a natureza, buscando saber, querendo e dando sentido as coisas, na possibilidade de reencontro com a criança interior, que habita na alma adulta, que clama por ser atuante e presente.

Na faixa de número seis do álbum, um novo tema surge, sobre as dores de um jovem negro vivendo a sociedade urbana e capitalista do século XXI, dor em se relacionar com o dito *show business*³⁵, e ser ao mesmo tempo um indivíduo-coletivo, do padrão/viés comunitário.

Fala de sonhos realizados e vazios existenciais por ver vários dos seus iguais excluídos, marginalizados, como se versasse a *Refavela*, de Gil, sendo a continuação, a parte dois, onde o preto tenta dar passos e se vê ilhado, em um abismo imensurável, entre conquistas, ostentações, misérias, dores, doenças provenientes da relação tóxica, como a depressão e o suicídio.

*Holofotes fortes, purpurina, e o sorriso dessas minas só me lembra cocaína
Em cinco, abrem-se cortinas, estáticas retinas brilham, garoa fina
Que fita, meus poemas me trouxeram onde eles não habita*

³⁵ Show business, locução substantiva, Indústria que se dedica ao mundo dos espetáculos, do teatro, cinema, televisão, rádio, concertos, programas.

*A fama irrita, a grana dita, cê desacredita?
 Fantoques, pique Celso Pitta mentem
 Mortos tipo meu pai, nem eu me sinto presente
 Aí, é rima que cês quer, toma, duas, três
 Farta pra infartar cada um de vocês
 Num abismo sem volta, de festa, ladainha
 Minha alma afunda, igual minha família, em casa sozinha
 E eu vou por aí, talibã
 Vendo os boy beber, dois mês de salário da minha irmã
 Hennessys, avelãs, camarins, fãs, globais
 Mano, onde eles estavam há dez anos atrás?
 Showbiz, como a regra diz, lek
 A sociedade vende Jesus, por que não iria vender rap
 O mundo vai se ocupar com o seu cifrão
 Dizendo que a miséria é quem carecia de atenção.
 Trechos da canção **Hoje cedo. Emicida, 2013.***

De outra forma, a canção, “Trepadeira”, versa sobre a relação cotidiana controversa entre um homem e uma mulher, traz como pano de fundo a relação do autor com as plantas, realçando a continuidade do saber dos povos tradicionais. No campo harmônico e melódico, a música faz uma conversa, mais uma vez, entre o *rap* e o samba, propondo uma prosa rítmica, que remete a riqueza musical da contribuição artística negra, em suas várias influências vindas de África.

Recorrendo ao samba, a polirritmia da contribuição africana, adiciona a célula rítmica ao seu repertório, a sincopa interativa assim chamada por Muniz Sodré³⁶, sustenta o corpo rebelado, seja no *hip hop* ou no samba, sendo palavra, corpo e dança, é o corpo que entra em colapso³⁷.

Para abrilhantar tal homenagem, o convidado para a canção é o baluarte do samba, Wilson das Neves, griot musical, de longa trajetória e contribuição a música popular brasileira. Além da participação do extinto grupo de samba paulistano, *Quinteto em Branco e Preto*, sendo esses a representação da continuidade do samba, enquanto sua qualidade e autenticidade.

*só os negros que têm um ambiente familiar de valorização do que é ser negro, que tem experiências escolares positivas em relação aquilo que ele porta de imediato, que é em primeiro lugar o seu corpo.
 Esses conseguem ter uma percepção positiva do que é ter cabelo crespo, a pele escura, os lábios grossos, o nariz alargado.
Salloma Salomão. Entrevista cedida em 03/12/2021.*

³⁶ Samba, o dono do corpo, 2009. Muniz Sodré.

³⁷ Música e dança em África, 1981. Oxford. Gerhard Kubik.

Já na parte recitada da canção, a declamação da palavra advém do saber, é a fonte, como extensão, oralidade sugere reflexão, questionamento a potência que reconhece os desdobramentos das “farras culturais” no Brasil, apontando a necessidade de se abrir espaço para a pluralidade de narrativas, no que diz respeito a identidade social e cultural do Brasil.

*Vou tirar onda, peguei no rabo da palavra e fui com ela
 Peguei na calda da estrela dela
 A palavra me porta, cê tem noção?
 É por isso que a educação você sabe, é a palavra-chave
 É como um homem nú, todo vestido por dentro
 É como um soldado da paz armado de pensamento
 É como uma saída, um portal, um instrumento.
 No tapete da palavra, eu chego rápido
 Falado, proferido, na velocidade do vento
 Escute meus argumentos, são palavras de ouro
 Mas são palavras de rua, fique atento.
 Tendo um cabelo tão bom, cheio de cachos e movimentos
 Cheio de armação, emaranhado, crespura e bom comportamento
 Grito bem alto sim: Qual foi o idiota que concluiu que meu cabelo é ruim?
 Qual foi o otário equivocados que decidiu estar errado o meu cabelo enrolado?
 Ruim pra que? Ruim pra quem?
 Infeliz do povo que não sabe de onde vem
 Pequeno é o povo que não se ama
 O povo que tem na grandeza da mistura, o preto, o índio, o branco, nas farras
 das culturas.
 Pobre do povo que sem estrutura, acaba crendo na loucura de que tem que
 ser outro pra ser alguém.
 Não vem que não tem
 Com a palavra eu bato, não apanho
 Escuta ai neném, sou milionário do sonho.
 Trecho da canção **Trepadeira, Emicida, 2013.***

“Bang”, a canção de número nove do disco, paira sobre a necessidade de estar atento ao baralho marcado do mundo corporativo ocidental, sugerindo atenção e compreensão aos personagens previamente selecionados nesse enredo cotidiano.

*Hei, quem é quem nessa multidão
 Hei Olhe a seu redor camarada
 Pra que as trevas não levem seu brilho
 Pra que as coisas não saiam do trilho
 Hei, todo momento atenção
 Hei, olhe a seu redor, camarada
 Pra que as trevas não levem seu brilho
 Pra que as coisas não saiam do trilho
 Trecho da canção **Bang, Emicida, 2013.***

Demonstrando preocupação com as armadilhas do capitalismo, onde a exploração e o controle do tempo performam, apontando as mutações do sistema, que visa sempre o lucro e a manutenção das desigualdades, como na relação da

escravidão do sistema colonial e a escravidão moderna, do subemprego e suas mazelas, o desemprego.

São velhas agonias e novas tecnologias
*Trecho da canção **Bang**, 2013. Emicida.*

Aponta como perigosa a aproximação e a absorção dos seguimentos artísticos afro-brasileiros com fins de atender demandas de mercado, como produto exclusivamente econômico, escondendo, assim, práticas racistas e inviabilizando mais uma vez, a rica produção negra.

Sabendo do receio e preconceito presente nas camadas hegemônicas, quando se deparam com a altivez e o posicionamento dos sujeitos, artesãos e comunicadores da arte negra, o autor alerta sobre rótulos que tentam assim enquadrar os negros e a contradição existente, dado os abusos cometidos por pessoas provenientes das ditas alta classe burguesa brasileira.

Normal, chame radical
Mas não abraço que de ontem pra hoje ser preto ficou legal
Palhaços em festa, raiz cortada
A dor dos judeus choca, a nossa gera piada
Gana mata, um clima bucólico, o faz melancólico
La fui São Tomé no inferno dos católicos
Claro que o tom soa terrorista
Meu país é um ciclista, fã do filho do Eike Batista
Regra selvagem, merda, paisagem tensa
Dessa densa, onde não compensa.
*Trecho da canção **Bang**. Emicida, 2013.*

O diálogo talvez mais eloquente dessa conversa artística entre as obras analisadas nessa pesquisa, encontra-se na faixa de número 10 do disco de Emicida, cujo título da canção chama-se, “Gueto”.

Polifonia musical, representando a arte musical afro-brasileira e afro diaspórica, sendo e contendo variações práticas da pluralidade e da diversidade das contribuições dessa arte negra, tão ricamente cultuada com mostras ímpares no álbum *Refavela*, de Gilberto Gil, e assim seguindo com virtuosidade nas conversas musicais do álbum de Fabiana Cozza, onde essa riqueza multi-artística, também está presente.

Na canção, o autor inova ao convidar um artista do gênero *funk* brasileiro para a obra *mc Guimê*, propondo parceria e enunciando coletividade simbólica entre o *rap*

e o *funk* paulista, pavimentando novos caminhos com a mescla e ao mesmo tempo enaltecendo as práticas artísticas afro-brasileira precursoras, sendo essas responsáveis por dar marca de autenticidade e abrir caminhos para os novos seguimentos, que viriam a surgir.

Nesse caso o toque do berimbau, que abrilhanta a canção, soa como um griot, proferindo sua magia e abrindo caminho para o novo, o imprevisível que se renova e nunca se sabe onde vai dar.

Assim, como em tempos outros, tanto o *funk* brasileiro, quanto o *rap*, representam na atualidade uma afronta, o indigesto, arte insurgente, difícil de ser domada, onde representantes de sua prática, filhos simbolicamente dos cultuados e “aceitos” seguimentos pioneiros afro, tais como o samba e a capoeira, hoje contemplados, admirados, praticados por tocas as classes sociais e tidos como símbolos da cultura nacional brasileira, desde o século passado.

Na canção, tanto *rap* como o *funk*, sabedores do legado cultural deixado, se entendessem e se inspirassem para criar suas próprias redes de entretenimento e propagar sua arte de maneira alternativa, tendo nas comunidades periféricas respaldo, identificação e gerando renda em seus nichos.

*À pampa de tanta fofoca
Tamo na rua, dando um salve pique Adoniran,
Saudosa maloca
Canta a vida e conta as notas, zica, brilha e foca
Espanta os filha da – as intrigas desses pipoca*

*Se arruma, sorri e se acostuma
Ganha grana, só pra mostrar que grana não é porra nenhuma
É pela arte, não pelos prêmios
Pisa na high Society, faz sua parte bem
Mantem a raiz, tipo os gêmeos
Nós quer carrão e mansão, né? Por que não?
Tá bem patrão de avião, hein? Por que não?
Ser feliz, jão, diz aí, por que não?
... Eu vim deixar claro que sou escuro
Tesouro raro num jogo duro, mas to em campo*

*Canto pro meu santo
E os verme treme mais que com a tecno brega da Gaby Amarantos
Orgulho negro, sorriso afronta
Nós num é melhor, nem pior, e nem da sua conta.
Trechos da canção **Gueto. Emicida, 2013.***

E dessa rica compilação, a canção “Hino Vira Lata”, que dá continuidade, tendo como carro chefe, mais uma vez, a parceria entre o samba e o *rap*, na compreensão da unidade afro diaspórica enquanto fonte, sendo berço de saberes, possibilitando novos arranjos e fazeres musicais.

Dentro dessa compreensão, o samba tem lugar especial e central, pois sua polirritmia, seu traço e compasso pausado e sua ímpar *time line*, dá ao *rap*, com essa fusão, um sotaque abasileirado, onde a batida do coração tem seu compasso ligado a excelência percussiva do ritmista, tão exaltado no carnaval de escola de samba, e que encontra na arte do *deejay*, no *hip hop*, um filho, um herdeiro no fazer encantar, propondo intervenções, mensagens sonoras que convergem com o sensorial, sendo unidade na canção, propagadores da palavra performática, do saber oral e sendo o motivo prático para o corpo colapsar.

*Meu coração tá na mão do ritmista
Do deejay, do pandeiro, do repentista
Meu amor, pra onde for, vão saber
Que ali vai um maloqueiro, apaixonado por você*

*Aí, de nego véio, filosofia, palavra boa é poesia
Acalma, acorda é alegria, e da-lhe palma
A minha mente ainda é escrava da boemia*

*Vou provar que sou capaz, música é luz que bem faz
É a gira de todos os orixás, pra dividir com todos
Iguazinho o sol faz
Caridade, amor, aruanda
Sem vacilo, cobiça ou demanda, maldade camba
Pois não é toda palavra que se encaixa num bom samba.
Trecho da canção **Hino Vira lata. Emicida, 2013.***

O samba em sua essência e por ser essência de um povo, muitas vezes foi recriminado e mal compreendido, e por estar em arte afro-brasileira, seu fazer inclui todos os campos da razão, dando vez e forma para matrizes africana ou afro-brasileira.

Conforme Irobi,

*(...)eles adentram ao reino das possibilidades imaginativas e empíricas que frequentemente são negadas no cotidiano social, econômico, político e religioso. Desta maneira, o carnaval se torna uma variação festiva e secular das mais sérias, praticando tradição culturais de performances rituais translocadas da África, tais como o candomblé, a santeria, o culto ao orixá, a macumba, o anfô haitiano, a abacué e assim por diante. **Esiaba Irobi, Projeto História, 2012, p. 280.***

Saudações e homenagens são práxis em muitas canções de samba, onde se propagam e difundem camadas de saber, como que reler provérbios africanos, mas aqui, chamados e revestidos de sabedoria popular e tal como é, adverte para a limitação da palavra compreendida somente como signo e letramento na razão cartesiana.

Por fim, na canção, “Samba do fim do mundo”, o encontro de Emicida e Fabiana Cozza é real, e tal como o encontro, há de fato o diálogo, a conversa proposta e analisada nos álbuns citados, pois reúne gerações, gêneros musicais, sonhos em unidade, dizendo em um só canto a necessidade de resistir, compreendendo o fazer artístico como afro-brasileiro, como um corpo só, lutando contra um modelo que escraviza, mata e isola.

*Quantas vezes cortei
É importante dizer
Que é preciso amar, é preciso lutar
E resistir até morrer
Quanta dor cabe num peito?
Ou numa vi só?
É preciso não ter medo
É preciso ser maior.
Trecho da canção **Samba do fim do mundo. Emicida, 2013.***

Essas mazelas sociais ocasionadas por um sistema capital repressor, aflige não só os afro-brasileiros que resistem com sua arte e seus ritmos, está presente e mutila mundo afora os afro diaspóricos, e assim sendo, mesmo em cada contexto, sua realidade particular e regional, se é possível encontrar similaridades, tanto na prática global do sistema capitalista, a moer as pessoas e as relações, mas também das ações e estratégias implementadas por sujeitos atuantes nos campos das artes, como num todo fazer e viver afro diaspórico.

*Foi Amistad, pouca idade, hoje Jihad, problema, revolução morena
Que se descobre, quando vê no sistema essa máquina de moer pobre
Somos a contradição do carnaval, nagô em tambor digital
Fenix da cinza de quarta, total, o MST da rede social
Sabendo de onde vem as crianças, alarma
Assim como você sabe de onde vem as armas
Grana de Judeu, petróleo Árabe, negócios
Mas sangue e suor são sempre os nossos.
Trecho da canção **Samba do fim do mundo. Emicida, 2013.***

O uso do álbum: *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, de Emicida, serve e é utilizado nesse trabalho, como elo de compreensão artística junto aos trabalhos de Gilberto Gil e Fabiana Cozza, sendo o encontro presente de todos os elementos da arte afro-brasileira, como continuidade e personificação do sonho comunitário, sendo em nossa análise possível perceber a razão sensorial de maneira direta e indireta, em todas as disposições presentes nesses três trabalhos.

A palavra aqui em análise é tradição oral, revestida de arte, canto, musicalidade, é canto falado, é continuidade das civilizações da palavra falada, expressam um canal de comunicação, pautando e suscitando emancipação tal como processos de identidade.

Essas fontes analisadas, permitiram avanços na compreensão de processos de identidades e emancipação, a partir de filosofia proverbial, em que se elaboram perspectivas de mundo, em práticas de experiências vividas.

Conforme entrevista de Salloma Salomão, *na minha percepção, é necessário recuperar as experiências coletivas dos intelectuais negros, das comunidades negras urbanas.*

E que passam inclusive pela criação, ou recriação dessas linguagens.

(Salloma Salomão. Entrevista cedida no dia 03/12/2021.)

É através de análise documental artística, junto a entrevistas com artistas afro-brasileiros, aprofundamento de compreensão de entendimento de pensadores e obras relevantes no que diz respeito aos objetivos em pesquisa, sendo possível notar processos identitários, continuidades, mutações, presença acentuada da *escrita performática* e comunitária, estando a contento e indicando o que compreendemos como razão de sentidos presente, na arte afro-brasileira e afro diaspórica contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Experienciar a arte negra brasileira, com a presente pesquisa acadêmica, com o intuito de aprender o máximo possível de sua magnitude, suas características ímpares, bem como apreciar e deleitar-se, tamanha a sua relevância, é também a rica possibilidade de compreensão de sua razão sensível, sendo necessário um mergulho profundo em suas camadas de saber.

É por meio desse trabalho, tateando seus repertórios, esmiuçando ou buscando ferramentas para melhor fazê-lo, que ficou nítida a exuberância contida na arte musical negra, além disso, sua potência e seu poder em ser contínua, viva e antena.

Visualizar caminhos, possibilidades, e declinar-me nas fontes, documentos e produções a respeito da produção artística afro-brasileira e afro diaspórica, levou-me a pensar e repensar a essa pesquisa, enquanto e como contribuição social, no anseio e na expectativa de fazer valer a experiência acadêmica, no seu sentido mais amplo, no entendimento de seu papel de contribuição para a sociedade.

As leituras, buscas em arquivos públicos e privados, audições musicais, documentários, discografias e entrevistas, curiosamente direcionaram-me para um caminho já vivenciado, intrínseco, em minha bagagem familiar ancestral, pois em grande parte dos estudos efetuados, bem como práticas metodológicas executadas, principalmente na audição e depoimentos de artistas, seja nas entrevistas realizadas na pesquisa, ou visitada em fontes documentais, como documentários, periódicos e outros, sinalizam vivência cultural familiar como razão prática, fundamental enquanto base para suas carreiras.

*Minha vida, até o primeiro casamento (1942-1968) foi vivida numa família muito musical, de muitos irmãos, quase todos músicos intuitivos, amadores. E nas constantes reuniões que havia em nossa casa e na de amigos, parentes e vizinhos, eu me criei, musicalmente. **Nei Lopes, entrevista realizada em 01/12/2021.***

A minha família é uma família pautada pela música, pela cultura, pela espiritualidade. Eu venho de uma ancestralidade longa e sempre tive uma relação com a manifestação popular cultural.

Obviamente sendo de família preta, isso está ligado diretamente com música, a música não necessariamente mercadológica, a música em cada

*ausculto, em escola de samba, manifestação social preta e a música acho que começa neste lugar pra mim. **Melvin Santhanna, entrevista realizada em 19/08/2021.***

*Fui criada no interior de São Paulo, com muita música, lembro de festas em casa, com minha família reunida, onde dançávamos e nos divertíamos muito, sempre regada de muita música sabe. Pra gente, meus primos e tal, era como se fosse natural tudo isso, sempre tinha aquelas músicas que todo mundo cantava junto, num mesmo movimento corporal, entre sorrisos, suor e muita união. **Rosa Couto, entrevista realizada em 07/06/2021.***

Encontrar os vestígios, as pistas, as afirmações identitárias em minha história, em meu seio familiar, foi tarefa das mais abundantes, no entendimento da grande riqueza existente, propagada e ensinada de geração a geração, por meio da oralidade, pelo corpo dançante e brincante, pela contação, pelo espiritual e pelo invisível, a ancestralidade presente em todo percurso.

É imensuravelmente surpreendente notar a convergência e similaridade desses saberes, não no sentido romântico da compreensão, mas ao ampliar essas heranças e, a partir de então, compreender os caminhos e descaminhos percorridos, nas estratégias de sobrevivência e continuidade, nas dinâmicas de se absorver os novos modos presentes, os códigos de condutas e leis vigentes, em cada época, em diversos contextos históricos no Brasil.

O fato de ter origem africana muito nitidamente perceptível, ser total. Isso obrigatoriamente implicou num envolvimento natural do artista que eu me tornei, do comunicador que eu me tornei, com os aspectos dessa originalidade.

Ficou irrecusável na minha vida, considerar a originalidade da minha pessoa, da minha formação, da minha personalidade, do meu talento, do meu modo de ser.

*Dos meus modos expressivos, ficou irrecusável desassociar tudo isso da origem africana. **Gilberto Gil, entrevista realizada em 06/07/2021.***

As reexistências performam no sincrético, no híbrido social, cultural e religioso, propondo trocas, sabendo e não abrindo mão de uma das suas grandes riquezas, o corpo como capital cultural, o corpo como repositório de saber que transcende, desobediente, insurgente e rebelde, que demonstra em artes profundas nuances dos modos africanos.

Acessar essa “vulcânica” produção criacional negra, por meio das audições discográficas, a compreender a polissêmica rítmica afro-brasileira, afro diaspórica, confrontando e balizando esses saberes práticos, com autores relevantes, no pensar e na execução artística dos viventes executores de cultura, no que diz as contribuições afro na produção artística brasileira, principalmente na cultura popular.

*Visto sobre esse prisma, o “eu” africano só existe quando está enquadrado por outros elementos (sociedade, mito, terra, etc), que o complementam; é o existente, um conjunto do Ser com todos os elementos imaginários que constituem em seu cosmo – é o conjunto dos valores vitais de sua tradição que complementam sua identidade. **Kazadi wa Mukuna. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira, 2006, p. 168.***

Está posto a nosso ver, por meio das práticas e corpos, que há complexos e refinados intercâmbios, como diz Antonieta Antonacci, em *Memórias ancoradas em corpos negros (2014)*, que se reinventam, que híbrido, estabelece *zonas de contato*, como diz Mary Louise Pratt³⁸, indicando uma episteme, um fazer característico, inerente, a dita por nós como veia musical afro diaspórica.

*É sabido por muitos, é muito sabido por tantos outros poucos sabidos, mas de qualquer maneira é sabido de alguma forma, de que nós temos uma porção africana efetivamente definidora do que é o Brasil, e do que tem sido o Brasil, do que tem sido o Brasil hoje, e do que será o Brasil no futuro. **Gilberto Gil, entrevista realizada em 06/07/2021.***

Nesse caminho percorrido, a palavra, o corpo e a música, são complementos em unidades, é um corpo só em razão de sentidos, em cosmo visão e prática vivida, são as linguagens executadas e praticadas nos álbuns musicais selecionados na pesquisa, onde os gêneros se fundem, colidem e criam o novo e o velho, sendo a materialidade da pessoa em sua instancia comunitária, integrada também a outras experiências de linguagens: o ar, o mineral, a terra, a água, a natureza o vegetal, e o animal.

A arte afro-brasileira e afro diaspórica advém de transmissão de sabedoria, é o sagrado, o segredo, desaguando de maneira sorrateira pela palavra, pelo corpo, pela arte, pois é destituída da razão reducionista e exclusivista semântica, está na instancia da frequência oral dos povos agrafos.

*Todo dia em cultura africana se vai para a escola: você aprende com seu avô, você aprende com seu filho. **Provérbio Africano.***

³⁸ Mary Louise Pratt, *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*, 1999.

Dessa forma, ao analisarmos a rica produção artística afro-brasileira, através de análise, compreensão documental artística, pesquisa bibliográfica, discográfica, e entrevistas com artistas afro-brasileiros, além literaturas relevantes relacionadas aos temas de estudo, torna-se possível através desses processos analíticos e metodológicos, notar processos multidisciplinares, identitários, continuidades, mutações, presença acentuada de *escrita performática* e comunitária, estando essas linguagens, nos indicando o que compreendemos como razão sensorial, de prática e sentidos múltiplos, presente na arte afro-brasileira e afro diaspórica contemporânea.

FONTES DE PESQUISA

Fabiana Cozza dos Santos – Fabiana Cozza, 09/09/2021, duração de 57 minutos.

Gilberto Passos Gil Moreira – Gilberto Gil, 06/07/2021, duração de 28 minutos.

Melvin Douglas Nogueira Santana - Melvin Santhanna, 19/08/2021, duração de 75 minutos.

Nei Braz Lopes – Nei Lopes, 01/12/2021, realizada via e-mail.

Rosa Aparecida do Couto Silva - Rosa Couto, 07/06/2021, duração de 49 minutos.

Salomão Jovino da Silva – Salloma Salomão, duração de 45 minutos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONACCI, Maria Antonieta Martines: Memórias Ancoradas em Corpos Negros: Educ, 2014.

_____. A herança linguística africana, Projeto História – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Educ, 2012.

AZEVEDO, Amailton Magno. No Ritmo do Rap: Oralidade e sociabilidade dos rappers. 2000. Tese (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ACHEBE, Chinua: A Flecha de Deus. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

Hampâtê Bâ, Amadou: A Tradição Viva, História Geral da África – Volume 1, Editora Cortez 2011.

BHABHA, Homi. O local da cultura, Editora UFMG, Belo Horizontes, 1998.

Balogon, Ola: A forma de expressão nas artes Africanas, Editora UFSC, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BOMFIM, Camila Carrascoza. Roda de capoeira: música e tradição oral na cidade de São Paulo. CANCLINI, Néstor Garcia: Leitores, espectadores e internautas. São Paulo: Iluminuras, 2008.

FERREIRA, Ricardo Franklin. Afro-Descendente: Identidade em construção. Editora Educ, 2016.

FIGUEIREDO, João Luís Uchoa de Passos. A roda da capoeira angola no mundo globalizado: fluxo, jogo e liminaridade

GUILLÉN, Nicolás. Songô cosongo e outros poemas. Belo Horizonte, Editora: Itatiaia, 2005.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro- Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart, A identidade cultural da pós-modernidade. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2006.

_____. Da Diáspora - Identidades e mediações culturais. Liv. Sovic (Org). Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. História social do jazz. São Paulo, Editora Paz e terra, 1996.

IROBI, Esiaba. O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora, 2012. Editora Educ. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

KUBIK, Gerhard. *Extensions of African cultures in Brazil*. Editora: Diasporic Africa Press, 2014.

_____. *Theory of African music*, volume 1. 2010. Editora: Noetzel Florian.

_____. *Pesquisa musical africana dos dois lados do atlântico*. Tradução: Tiago Oliveira Pinto. 2018. *Revista USP*. Março – 2018.

LOPES, Nei, MACEDO, José Rivair. *Dicionário de História da África*. Autêntica, 2017.

LOPES, Nei. *Para pensar Brasil - África (Diáspora)*

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo, Terceira Margem, 2006.

_____. *Arte afro-brasileira. O que é afinal?* *Azougue – Revista de Cultura*. 2015.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e sentidos*. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2009.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “As cores do som: estruturas e concepção estética na música afro-brasileira”, IN *Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, n°. 22-23, 2004.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de, *Capoeira, Candomblé e Samba de Roda. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever*. Editora UNESP, 1996.

PASTINHA, Mestre. *Capoeira Angola*. Salvador, Secretaria de Cultura da Bahia, 1988.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Bimba, Pastinha e Besouro Mangangá: três personagens da capoeira baiana*. Tocantins/Goiânia: NEAB/Grafset, 2002.

_____. *Movimentos da cultura afro 17 brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)*. Tese de Doutorado em História, IFCH, Unicamp, 2001.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*, São Paulo: Edusc, 1999.

PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de História oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

_____. *História oral e poder*. Conferência no XXV Simpósio Nacional da ANPUH. Fortaleza, 2009.

REIS, Letícia Vitor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

SALOMÃO JOVINO DA SILVA, Saloma, *Memórias Sonoras da Noite: musicalidades africanas no Brasil Oitocentista; (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, 2005.

SANCHES. Manuela Ribeiro (Org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, Lisboa: Edições 70, 2012.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos, *Corpo e Música na Performance da Capoeira Angola*, Ano de Obtenção: 2006. Tese de Mestrado, IA/Unicamp, 2006.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Capoeira escrava*, Rio de Janeiro: Ed. Access, 2002.

SODRÉ, Jaime. *Da cor da noite*. Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Afro-Orientais, 1983.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Mestre Bimba, Corpo e Mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

_____. *Samba, o dono do corpo*. 2009. Editora: Mauad.

REGO, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio etnográfico*, Salvador: Ed. Itapuã, Coleção Baiana, 1968.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança: Hip Hop*. Parábola, São Paulo, 2011.

THOMPSON, Robert Farris. *Arte e filosofia africana e afro-americana*. Museu Afro Brasil, 2011.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*, 2011, Editora Vozes.

TINHORÃO, J. R. *Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças folguedos, origens*, São Paulo: Art Editora, 1988.

VANSINA, Jan. *A tradição oral e suas metodologias*. 1982. Unesco, *História Geral da África I. Metodologia e Pré-História da África*. São Paulo. Ática.

VELHO, Gilberto. “*Antropologia Urbana. Encontro de tradições e novas perspectivas*”. *Sociologia, problemas e práticas*, 2009.